

Fernando Ortíz

LA MUSICA Y LOS AREITOS DE LOS INDIOS DE CUBA



La Música y los Areítos de los Indios de Cuba

LA MUSICA Y LOS AREITOS DE LOS INDIOS DE CUBA

Por

Fernando Ortíz

SUMARIO:

Erróneas teorías acerca de la música de los indios cubanos.—Sus instrumentos músicos.—El "mayohuacán", las maracas, los cascabeles, etc.—Otros instrumentos africanos atribuídos a los indios.—Sus cantos y danzas.—Los areítos indoantillanos.—Sus funciones sociales.—Su diferencia de los bailes indocontinentales.—El arte de los tequinas.—Su desaparición.—El apócrifo "Areíto de Anacaona".—No es un "areíto" ni es de "Anacaona".—Es un canto afroide del "vodú" haitiano.—La traducción de sus versos.—Estos son fórmulas rituales de los hechiceros congos, como las que aun se usan en Cuba.—Su música no es india sino europea.—No hay influencias indias en la música cubana.

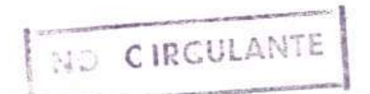
ESTUDIO PRESENTADO
AL VIII CONGRESO HISTORICO NACIONAL
DE SANTIAGO DE CUBA, DE 1948

(Sobretirada de la "Revista de Arqueología y Etnología")

•

EDITORIAL LEX
LA HABANA
1948





TALLERES TIPOGRÁFICOS DE EDITORIAL LEX.
AMARGURA 259 Y 261.—LA HABANA, CUBA.

La Música y los Areítos de los Indios de Cuba

Por

Fernando Ortíz

SUMARIO: *Erróneas teorías acerca de la música de los indios cubanos.—Sus instrumentos músicos.—El "mayohuacán", las maracas, los cascabeles, etc. Otros instrumentos africanos atribuídos a los indios.—Sus cantos y danzas.—Los areítos indoantillanos.—Sus funciones sociales.—Su diferencia de los bailes indocontinentales.—El arte de los tequinas.—Su desaparición.—El apócrifo "Areíto de Anacaona".—No es un "areíto" ni es de "Anacaona".—Es un canto afroide del "vodú" haitiano.—La traducción de sus versos.—Estos son fórmulas rituales de los hechiceros congos, como las que aun se usan en Cuba.—Su música no es india sino europea.—No hay influencias indias en la música cubana.* (*)

Nada musical de los indios fué trasmitido a sus sucesores en el dominio de las Antillas. Sin duda, los indios cubanos, al menos los taínos, tenían música, instrumentos, bailes y cantos. Así se sabe por las noticias que ciertos historiadores españoles, sus contemporáneos, dan acerca de aquellos aborígenes y de los que poblaban la vecina isla Española o Quisqueya, que pertenecían a la misma cultura. Pedro Mártir de Anglería, Fray Ramón Pané, Fernando Colón, Fray Bartolomé de Las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara y otros historiadores escriben también de los instrumentos musicales, bailes y cantos de los indígenas insulares; a pesar de lo cual se ha fantaseado mucho acerca de la música indocubana, por lo que estimamos indispensable traer a la publicidad las citas textuales, generalmente no leídas, y las disquisiciones que puedan desembarazar para siempre el camino, apartando de él toda broza prejuiciosa.

El mito de las supervivencias indias en la música de Cuba ha estado perturbando la apreciación objetiva de la verdad histórica y hay que

(*) Este trabajo ha sido presentado al VIII Congreso Histórico Nacional de Santiago de Cuba, de 1948.

desvanecerlo definitivamente. Fué muy frecuente escribir acerca de esos temas indocubanos sin prepararse siquiera con la lectura de las fuentes históricas documentales, soltando las riendas a la fantasía para que ésta se entregara a los más desvariados caprichos. Léase como ejemplo el siguiente párrafo de un escritor español de 1881, quien, después de reconocer que el baile era el más generalizado placer de los indígenas cubanos, dice "sin ton ni son" que "lo llamaban *cariaco*, como sinónimo de despreciativo, y *areíto* cuando estaba ordenado como veremos, y *guateque* cuando era bullicioso y atronador; porque procediendo de *guata* o de "oreja", a ella ha de referirse por desordenado y discordante. Y acaso el canto de la *guaracha* y el rayado *güiro*, que ahora se emplean, provengan de admitirse por ellos en cierta clase de baile" (1). Pero la distorsión más irreflexiva y obstinada de los verdaderos hechos históricos acerca de la música indocubana debióse principalmente al músico habanero Eduardo Sánchez de Fuentes, quien apasionado puso su popularidad, como compositor de habaneras y canciones, al servicio del error. Ya en 1923 el citado Sánchez de Fuentes publicó una conferencia (2) con fugaces referencias a la música de los indios cubanos, pero en 1927 dió a luz otra conferencia titulada *Influencia de los Ritmos Africanos en Nuestro Cancionero*, donde, amén de errores históricos en otros aspectos, sostiene que la raíz india "asoma sus características de modo indubitable dentro de los diversos ritmos que constituyen nuestro interesante folklore musical". En apoyo de esta idea incierta, su autor fué acumulando asertos inexactos y juicios infundados, en esa y otras sucesivas ocasiones (3), los cuales nosotros hemos venido rectificando, sobre todo desde 1935. (4)

De las noticias de los antiguos cronistas y de los datos arqueológicos, se deduce claramente que los indoantillanos usaban para su música ciertos tambores llamados *mayohuacán*, hechos todos de madera y sin cuero, totalmente xilofónicos como los llamados *teponaztle* de los indios mexicanos; y además tenían *guamos*, o grandes cobos y pequeños caracoles marinos como trompas; ciertas *flautillas*, construídas quizás de canutos o de huesos; *maracas* y *cascabeles* hechos de conchas univalvas. Es cuanto se sabe de su instrumentario musical, aparte de las cuerdas vocales de sus gargantas.

Es posible que los indios de Cuba también emplearan como medios productores de sonoridades para acompañar sus canciones y bailes, así

(1) NICOLÁS FORT Y ROLDÁN, *Cuba Indígena*. Madrid, 1881, p. 68.

(2) *El Folklore de la Música Cubana*, Habana, 1923.

(3) En el artículo *Bailes y Canciones*, inserto en el *Número Centenario* sacado por el *Diario de la Marina*, de La Habana en 1932 (pág. 28), y en otras publicaciones que se citarán.

(4) En la segunda edición de nuestra *Historia de la Arqueología Indocubana*, editada con la traducción de la obra de M. R. HARRINGTON *Cuba antes de Colón*, 2 vols., Habana, 1935 (Cap. XIX).

como sus liturgias religiosas y mágicas, algunos otros instrumentos muy simples que ni fueron citados siquiera por los cronistas, pues quizás les pasarían desapercibidos precisamente por su rusticidad. Es verosímil que batieran los ritmos con sus manos y sus pies y que emplearan palos entrechocantes y acaso idiófonos hechos de carapachos de tortuga.

Según Las Casas, "para hacer son que les ayude a las voces e cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos *cascabeles* muy sotiles, *hechos de madera*, muy artificiosamente con unas piedrecitas dentro, las cuales sonaban, pero poco y roncamente". Esos *cascabeles roncos* son los que hoy decimos *maracas*, las cuales se usaban sobre todo por los *behiques* para sus operaciones de magia, por lo cual algunos las han considerado como "amuletos sonoros", con dudosa exactitud. Digamos no obstante que de las *maracas* hoy utilizadas como instrumentos musicales por los pueblos de América, así por indios como por negros y blancos, puede presumirse una oriundez africana, según Izikowitz (5); sobre todo de las *maracas* de Cuba. Sin embargo, es indudable que los indios antillanos conocieron tal género de sonajeros, pues los cronistas se refieren a ellos aun cuando no citan su nombre indígena. Si las *maracas* actuales de la música cubana proceden de los aborígenes o de los africanos, es tema que trataremos en otro lugar.

En cuanto a *cascabelejos* es indudable que los indios los tuvieron hechos de las conchitas univalvas de los moluscos llamados *olivas*, cortadas convenientemente para que pierdan la espira y queden huecos. Ya se refirieron a ellos los cronistas de Indias, y hay que clasificarlos en la cultura taína (6). Las figuras grabadas que suelen hallarse en ellas parecen tener su significado religioso o mágico, pues a juzgar por sus bocas cerradas y a veces sin labios, por sus ojos cerrados o sus cuencas vacías y otros detalles, representan cabezas de muertos y simbólicamente espíritus de los antepasados; lo cual no obsta al carácter musical de su sonoridad, al entrechocar unas con otras. Osvaldo Morales Patiño ha estudiado las *olivas sonoras* de México y Cuba, así las arqueológicas como otras construídas recientemente, y ha comprobado que, así las arqueológicas *olivas sonoras* de México como las de Cuba, tienen una sola nota, que es el *La* natural de 870 vibraciones, "diferenciándose apenas en un semitono, que lo dan, una vez más grave, las de la abertura superior lineal, y otras más agudo". Y el mismo sonido dan las *olivas* actuales de Cuba, una vez cortadas como las antiguas de los indios (7). Esos cascabeles eran colgados de brazos y piernas en brazales y tobilleras para que tintinearan con los movimientos del baile, según refiere López de

(5) KARL GUSTAV IZIKOWITZ: *Musical and other Instruments of the South America Indians.* Götemburgo, 1935, págs. 113, 124 y 147.

(6) FERNANDO ORTIZ, *Historia de la Arqueología Indocubana*, Habana, 1935. Tomo II. p. 230.

(7) *Las Olivas Sonoras de México y Cuba*, Habana, 1942.

Gómara. Bartolomé de Las Casas dice que los indios "poníanse en las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso" (8) de los cuales nada ha podido decir la arqueología. Acaso los de oro no fueran sido de cobre, análogos a los usados por los indios de México. De uno o de otro material, los cascabeles de los indocubanos eran de poca sonoridad y más se apreciarían por su función mágica que por su valor musical. López de Gómara refiere cómo los indios en Tierra Firme colgaban de las puntas de sus hamacas sendas sartas de caracoles marinos para que sonasen (9); sin duda para que al entrechocar su mágico son espantara lo malo, a modo de los rosarios y pilitas de agua bendita que los devotos católicos ponen a la cabeza de sus camas. Cabe pensar que igual harían los indios cubanos para ahuyentar las *hupías* o *jupías*; pero no parece prudente aventurarse más allá por ese camino de las meras hipótesis.

Como un análogo instrumento mágico de sonoridad empleado por los indios de Cuba, debemos citar ciertas trípodas vasijas de barro cuyas huecas patas contenían un corpúsculo que hacía ruido al agitarse, y de las cuales quedan algunos especímenes en los museos de arqueología.

Como instrumentos "de viento" los indios también utilizaron las trompas hechas de los grandes caracoles *guamos* o *cobos*, abundantes en nuestros mares y muy apreciadas por los pueblos aborígenes de América, como instrumento de sus mitologías, liturgias y magias (10). También fueron usados en el siglo XIX, como cornetas bélicas, cuando las guerras de independencia y todavía se emplean por los pescadores, carboneros y campesinos antillanos como *fotuto*, instrumento para avisos lejanos.

El doctor García Robiou tuvo la gentileza de mostrarnos, en el Museo de la Universidad de La Habana, un pequeño caracol marino, de origen indio y carácter arqueológico, preparado para ser instrumento sonoro que da dos notas.

También es cosa cierta que los indocubanos tenían *flautillas*. Alvaro Núñez Cabeza de Vaca, al narrar el espantoso huracán que él sufrió en la villa cubana de Trinidad el año 1527, dice que mientras bramaba la tormenta y para alejarla, los indios armaban "mucho estruendo de ruido de voces y gran ruido de cascabeles y de flautas y tamborines" hasta que la tempestad cesó (11). Pero no sabemos la métrica ni la morfología de tales flautas, ni sus efectos melódicos.

---

(8) *Apologética Historia de las Indias*. Cap. CCXLIII.

(9) Francisco López de Gomara, *Hist. Gen. de las Indias. Bibl. de Aut. Esp.*, Madrid, 1877. Tomo XXII, pág. 201.

(10) Véase Fernando Ortiz, *El Huracán, su mitología y sus símbolos*, México, 1947. Cap. XI, págs. 581 y siguientes.

(11) *Naufragios de Alvar Núñez de Cabeza de Vaca y Relación de la Jornada que hizo a la Florida con el Adelantado Pánfilo de Narváez*. En *Bibl. de Autores Españoles*. T. XXII, Madrid, 1877, pág. 518.

Cuando en su segundo viaje a Indias Cristóbal Colón estuvo en Jamaica, fué allí recibido por un cacique con su cortejo de indios muy engalanados de pinturas y plumajes, que "traían en la mano un juguete con que tañían" (12), no aclarándose en el texto si era *tamborino* o *maraca*. Y se añade: "avia otros hombres ansi pintados en otra forma, é estos traían dos *trompetas de palo*, muy labradas de pájaros e otras sutilezas: el leño de que eran era muy negro fino". Este palo de las trompetas debía de ser el ébano, lo cual es muy verosímil, conociéndose los delicados aparatos que hacían de esa madera para tomar tabaco por las narices, según refiere Oviedo, de los cuales alguno con figuras labradas ha llegado a nuestros días. Pero no consta otro dato de la existencia de tales *trompetas de madera* en las demás Antillas, a menos que tales fuesen las llamadas "flautas" y "flautillas" por los cronistas.

Según Anglería, "los indígenas tenían varios instrumentos de guerra para excitarse a la alegría, a la tristeza y al furor. Los formaban con grandes conchas marinas sobre las cuales se tendían cuerdas atravesadas (13), o bien hacían flautas de los huesos de un ciervo o los cañizos de un río. También tenían pequeños tambores adornados de pinturas, hechos de calabazas o de un trozo de madera aconcavado y mayor que el brazo de un hombre". Pero este texto, de la Década X, se refiere a los indios de Tierra Firme (Chiribichi) y no debe ser aplicado a las Antillas, como se ha pretendido.

Es posible también que los indios de las Grandes Antillas tuviesen pitos y silbatos, como los antillanos caribes y asimismo ciertos indios guayanos. "Los caribes de las Antillas hacían silbatos con los huesos de sus muertos enemigos y los llevaban alrededor del cuello como adornos (14). Sin duda creían que esos silbatos espantaban los espíritus de sus enemigos y consecuentemente los suponían dotados de mágica energía" (15). Pero nada consta en ese sentido, si bien ello pudo pasar desapercibido para los clérigos españoles. Al estudiar la cultura de los taínos antillanos, Sven Loven concluye terminantemente diciendo que esos indios sólo poseyeron instrumentos (16) musicales percusivos y que acaso los *guamos* fueron una excepción; pero esto es exagerado y consta que tuvieron *"flautillas"*.

---

(12) ANDRÉS BERNALDEZ, *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel*. 1513 (?) Citamos por el texto castellano de la edición bilingüe hecha en Londres por la *Hakluyt Society* en 1930. Vol. I, pág. 161.

(13) Este instrumento parece imaginario y acaso sea una errónea interpretación de los fotutos o trompas marinas; más bien se asemejaría a las antiguas liras hechas de un carapacho de tortuga.

(14) DE ROCHEFORT, *Histoire naturelle et morale des Iles Antilles*, pág. 445.

(15) RAFAEL KARSTEN, *The Civilization of the South American Indians*, Nueva York, 1926, pág. 120.

(16) *Origin of the Tainan Culture, West Indies*, Götemburgo, 1935, pág. 680.

De esa orquesta a que alude Alvar Núñez y entre todos los instrumentos músicos de los indocubanos, el principal fué el tambor, al que se refieren los cronistas con bastante detalle, denominándolo con palabras castellanas: "tambor", "tamborino" o "atabal", y también con voces indias que vamos a señalar. Sánchez de Fuentes escribió que en la música de los indocubanos se contaba con *"tambores", incluyendo los atabales y el mayohuacán o mayouán* (17). Según dicho autor, "el *Mayohuacán o Mayouán* media, por lo general, dos pies de largo y alcanzaba un diámetro de dos palmos, aproximadamente, en la parte superior, que disminuía gradualmente hacia su base, que tendría cuatro o seis pulgadas de ancho"; pero esta descripción de un tambor en forma de cono truncado es inexacta, ignorando las noticias precisas que nos legaron los cronistas.

Anglería dice que los indios acompañan sus *areítos* "de la misma manera que entre nosotros tiene el tocador de guitarra, así entre ellos los tocadores de tambores, fabricados a su modo", y a estos instrumentos los denomina *maguey* (18); pero esto parece ser un error de información sufrido por el abad, quien jamás estuvo en América. Del *maguey* o *magüey*, que no es sino el agave, no se pueden hacer tambores. Ni maracas, como supusieron Alfredo Zayas (19) y Sánchez de Fuentes.

Gonzalo Fernández de Oviedo escribió textualmente: "Algunas veces junto con el canto mezclan un *atambor* que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre e más o menos, como le quieran hacer; e suena como los *atambores sordos* que hacen los negros; pero no le ponen cuero, sino unos agujeros a rayos que trascienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia..." Oviedo añade: "La forma quel *atambor*, de que de suso se hizo mención, suele tener es la que está pintada en esta figura (*Figura A*), el qual es un tronco de un árbol redondo, e tan grande como lo quieran hacer, i por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando encima con un palo, como en *atabal*, que es sobre aquellas dos lenguas que quedan del mismo entre aquesta señal semejante. La otra señal, que es como aquesta, es por donde vacían o vacuan el leño o atambor quando le labran: i esta postrera señal ha de estar junto con la tierra, e la otra que dixe primero de suso, sobre la cual dan con el palo; i este *atambor* ha de estar echado en el suelo, porque teniéndole en el ayre no suena. En algunas partes o provincias tienen estos *atambores* mui grandes i en otras menores de la manera que es dicha, i en algunas partes los usan *encorados*, con un

(17) EDUARDO SÁNCHEZ DE FUENTES, *La Música Cubana y sus Orígenes*. En *Boletín Latino-americano de Música*. Año IV. Bogotá, 1938, p. 178. También en *Influencias de los Ritmos Africanos en nuestro Cancionero*. Habana, 1927, p. 13.

(18) *De Orbe Novo*. Década III. Escrita de 1493 a 1526. Véase 1ª ed. en latín de JOAQUÍN TORRES ASENSIO, Madrid, 1892.

(19) *Lexicografía Antillana*, Habana, 1914, pág. 357.

cuero de ciervo o de otro animal (pero los *encorados* se usan en la *Tierra Firme*); i en esta e otras islas, como no había animales para los encorar, tenían los atambores como está dicho" (20). Como se ve claramente, el tambor era de forma cilíndrica y no de cono truncado, como sin fundamento aseguró Sánchez de Fuentes.

Por su parte, Fernando Colón en la historia de su padre, tomándolo del texto de Fray Ramón Pané, trata de este instrumento con el nombre de *Baiohabao*, diciendo: "como los moros, tienen la ley reducida a canciones antiguas, y cuando quieren cantarlas tocan cierto instrumento que llaman *Baiohabao*, el cual es de palo, y cóncavo y fuerte y mui sutil, de medio brazo de largo y otro medio de ancho y la parte donde se toca

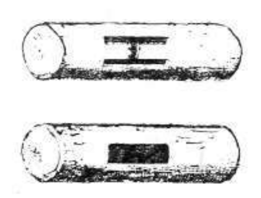


FIG. A.—Tambor *mayohuacán*, según Oviedo.

está en forma de tenazas de herrador, y por otra parte es como una porra, de manera que parece una calabaza de cuello largo. Este instrumento que tocan, tiene tanto sonido que se oye a una legua, y cantan a él las canciones que saben de memoria, y la tocan los hombres principales, aprendiendo de muchachos a tocarla, y cantar a él, dentro según su costumbre" (21). Las Casas también se refiere a "algunos *atabales roncos* de madera, hechos todos sin ninguna cosa pegada", es decir sin membranas de cuero.

---

(20) GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, *Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano*. Parte I, Libro V, Cap. I, Sevilla, 1535.

(21) FERNANDO COLÓN, *Historia del Almirante Don Cristóbal Colón*, Madrid, 1892. T. I., pág. 295. Sabido es que se desconoce el texto original de esta historia escrita por Fernando Colón, pues sólo han llegado a nosotros su traducción y luego sus varias retraducciones al español. Por eso los textos de éstas a veces difieren un tanto entre sí. La traducción editada el año 1932 en Madrid, dice que tal instrumento "se llama *mayohuacán*" y que es largo de un brazo". (Tomo II, págs. 57 y 58).

ANTONIO DE HERRERA, en su *Historia de las Indias Occidentales*. (Cap. IV, Lib. III, pág. 42), se refiere a este percusivo, diciendo: "cantaban con un instrumento hecho de un madero hueco y delgado de dos tercias de largo y una de ancho y la parte donde tocaban era en forma de tenaza de herrador, y de otra parte semejante a una maza, de manera que parecía una calabaza con el cuello largo, y este instrumento sonaba tanto, que se oía poco menos de una legua, y con aquel sonido cantaban sus romances, y le tocaban los hombres más principales, que desde niño lo aprendían, y a cantar con él en todas las danzas que usaban". Como se ve, Herrera casi copia a Fernando Colón, inclusive en el error de decir que una parte del instrumento "parecía una calabaza con el cuello largo". Esta parte era el agujero al lado opuesto de las lengüetas, que Oviedo describe como rectangular.

Este tambor antillano era como el llamado *tepanaguaste* que las tradiciones atribuían al dios Votán, aquel mítico personaje reformador que ciertos indios de Mesoamérica suponían que había ido de Cuba a sus tierras (23). Este tambor xilofónico era también como el *teponaztle* de México, el *trocano* de los indios tupiguaraní, el *tundulú* y otros análogos de la América del Sur, allí usados como instrumentos de señales. (23)

(El *mayohuacán*, como también el *teponaztle*, el *tepanaguaste* y otros tambores similares parecen haber sido los tambores consagrados respectivamente al dios *Huracán*, a *Quetzalcoatl*, a *Kukulkán* y a otros dioses del viento.) Las mismas formas de las ranuras o lengüetas del instrumento parecen aludir al signo *Ik*, en figura de T que, sencilla o doble, entre los mayas y los mexicanos representa el espacio mitológico donde se juega ritualmente al *thachtli*, *batey* o juego de pelota, que simbolizaba la lucha de los vientos (24). Aun en el tambor xilofónico de los indios del Orinoco, según el P. Gumilla, cuyas ranuras son curvan sinuosas, por su forma sigmoidea pueden simbolizar igualmente el viento. (25)

Es probable que algunas veces en los *areítos* antillanos se tocaron simultáneamente varios de esos tambores, como parece inferirse del citado relato de Alvar Núñez, y como se estila entre los tupi-guaraní, donde en ocasiones se tañen a la vez cuatro o seis en serie de distintos tamaños y tonos (26). Vicente T. Mendoza supone que ese tipo de tambor xilofónico, o sea el *teponatzle mexicano*, "usado por los indígenas de Anáhuac y de todo el México precolombino, fué importado de las islas de Nueva Guinea y Nueva Zelanda, en donde actualmente se le usa en forma rudimentaria y evolucionada, construído de una sola pieza, en gigantescos troncos de árboles, con las lengüetas talladas en la forma única en que saben hacerlo los maoríes". (27)

El hecho, según Oviedo, de que en las Antillas no hubiese "animales para los encorar" no es del todo exacto. Los indios insulares no contaban con los cueros de grandes mamíferos, de los cuales unos fueron traídos por los españoles y otros sólo eran conocidos en Tierra Firme

---

(22) FERNANDO ORTIZ, *El Huracán*, etc., págs. 353 y 386.

(23) MARQUÉS DE WAGRIN, *Moeurs et Coutumes des Indiens Sauvages de l'Amerique du Sud*, París, 1937, pág. 372.

(24) FERNANDO ORTIZ, *El Huracán*, etc., pág. 611.

(25) *Idem*, pág. 352.

(26) FIGUEROA, pág. 101: "y como es usso entre ellos, hicieron la señal de paz con sus tambores, que son unos maderos gruesos y güecos por dentro, socabados con fuego, no todos de un tamaño, sino el uno mayor, que tendrá cinco varas de largo, que sirve de bajo; los demás van minorando hasta como un coro ó seis tambores que los tocan a la par juntos, y en ellos hacen varios sonidos á compás, con armonía que retumba y suena mucho". Cita de A. METRAUX, *La Civilisation Matérielle des Tribus Tupi-Guarani*, París, 1928, pág. 222.

(27) "Este instrumento que en México alcanzó un estado de perfección, todavía se halla en uso en lugares como Tepoxtlán (Morelos); Villa Juárez (Puebla), y muchas fincas henequeneras del Estado de Yucatán". VICENTE T. MENDOZA. *Música Indígena*. "*Revista Universitaria*", México, 1943, agosto-octubre, pág. 29.

desde la época precolombina; pero ellos pudieron hacer parches de tambor, por ej. con pellejos de jutía, de iguana, de culebra o de tiburón. Y también con piel humana, como fué usanza en varios pueblos indoamericanos del continente, según refiere el propio Oviedo (28). Pero el tambor encorado, al estilo del *huehuetl* mexicano, no estuvo en su cultura aun cuando sí en sus posibilidades materiales.

De manera, pues, que los indios cubanos no contaban "con *tambores*, incluyendo los *atabales y el mayohuacán*", como opinaba Sánchez de Fuentes. Los aborígenes de Cuba sólo tenían el susodicho tambor de madera sin membrana, que los españoles llamaron "tambor" o "atabal", sólo por ser un instrumento percusivo con baquetas, por comparación aproximada a los membráfonos que ellos conocían en Castilla y tenían en sus ejércitos desde los tiempos de los moros. Según Sánchez de Fuentes, "encontramos supervivencias de estos tambores primitivos en las distintas variedades utilizadas por los afrocubanos... y en la *tumbandera*"; pero esto también es del todo incierto, por tratarse de instrumentos musicales morfológicamente muy distintos entre sí, y no referirse los cronistas a éste último en ninguna forma. Sánchez de Fuentes afirmaba no obstante que era "indudable" (*sic*) la existencia entre los indios de Cuba de instrumentos tales como la *marimba* y la *tumbandera*, a pesar de que éstos son típicamente africanos. (29)

También aquél atribuía *erróneamente* a los indocubanos un *instrumento* llamado "el *habao*, especie de rabel, que representaba entre los siboneyes la más complicada muestra de sus adelantos musicales. Afectaba éste la forma de una guzla, con tres cuerdas y era utilizada también por los indios de Boriquen" (30). Y este *rabel* o *habao*, al cual los cro-

(28) Acerca de estos tambores encorados con piel humana véase a OVIEDO, *Historia General, etc.*, Madrid, 1851, Tomo I, Libro VI, Cap. XXXI, págs. 217-218. Este autor se refiere a unos casos del Perú y de Popayán. En esta población se hallaron 680 atabales de ese macabro tipo, los cuales tañían "cuando tienen sus *Areytos* e fiestas. Y ningún atabal de los que de otros animales se hacen les place, ni otra música han por tan suave e grata a sus orejas como aquesta". OVIEDO cita también un tambor de ese género en Hungría. De esa clase de tambores hechos por los indios americanos con pieles de enemigos difuntos, así como flautas construídas con sus huesos, puede verse a R. KARSTEN. *The Civilization of the South-American Indians*, Nueva York, 1926, pág. 210. La piel del tiburón es empleada para sus tambores por los indígenas de las Islas Marquesas, Oceanía. (E. S. CRAIGHILL HANDY. *The Native Culture in the Marquesas.* Honolulu, 1923, p. 310).

(29) Escribe dicho autor respecto a la *tumbandera* lo siguiente: "Utilizábase este raro instrumento para marcar el ritmo de la música empleándose en las fiestas al aire libre, y consistía en una *botija de barro* enterrada en el suelo hasta la boca, cubierta con una piel, a manera de tambor. De dicha botijuela salía un largo bejuco que se fijaba en un árbol cercano. Golpeado este bejuco con otro, en el centro de su extensión, obteníase un sonido vibrante que marcaba, determinadamente, los acentos rítmicos de aquella música de nuestros antepasados, que se escuchaba, también, desde muy lejos". E. SÁNCHEZ DE FUENTES, *Influencia de los Ritmos Africanos, etc.* (pág. 13). Pero ni la *tumbandera* es así, ni la conocieron los indios.

(30) BACHILLER, tomándolo de los "fantásticos anales de Haití", de RAFINESQUE, dice que un dios o *Bahito* III, llamado *Baio-habao*, fué quien enseño la música instru-

nistas jamás citan entre los indios, no era sino un muy conocido cordófono de origen arábigo que fué traído a Indias por los españoles. Y no cabe olvidar que en la música de todos los indios americanos los instrumentos de cuerda nunca han sido sino copias imperfectas de los traídos de allende por los españoles o por los negros. (31)

Los indios antillanos usaban *cascabeles y maracas*, como se ve por el siguiente relato de Las Casas, referente a la recepción del cacique Guacanagarí: "Entretanto que él hablaba con el Almirante, vino otra canoa de otro lugar o pueblo que tenía ciertos pedazos de oro, los cuales quería dar por un *cascabel*, porque otra cosa tanto no deseaban; la razón era porque los indios desta isla, y aún de todas las Indias, son inclinadísimos y acostumbrados a mucho bailar, y, para hacer son que les ayude a las voces o cantos que bailando cantan y sones que hacen, tenían unos *cascabeles muy sotiles, hechos de madera*, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro, los cuales sonaban, pero poco y roncamente. Viendo *cascabeles* tan grandes y relucientes, y tan bien sonantes, más que a otra cosa se aficionaban, y, cuanto quisiesen por ellos o cuanto tenían, curaban por haberlos de dar; llegando cerca de la carabela, levantaban *los pedazos de oro* diciendo: *"chuque chuque cascabeles"*, que quiere decir *"toma y daca cascabeles"*. (32)

Debemos ahora aludir a una sarta de errores referentes a la música cubana contenidos en un libro de Roberto Mateizán (33), a saber: "entre los instrumentos profanos (*sic*), los dos más importantes eran el *bao* y la *marimba*". Según dicho autor, los indios "los empleaban con mucha preferencia" en sus bailes. El *"bao"*, especie de rabel o tiple, era fabricado con un pedazo cuadrangular de madera pulida y con "daguita", cuerdas de "maguana", qu epreparaban con fino bramante: el sonido que producían sus cuerdas acaso semejarían notas de arpa o de laud". "La *"marimba"* estaba formada por un paralelepípedo hueco. Al centro tenía una abertura rectangular cubierta por juncos, láminas de oro (*sic*) y de carey en una forma especial. Era tocado con palillos como los que se usan en tamboriles y timbales". El autor confunde aquí la *marimba* con la *marímbula*. Algunos autores, sigue diciendo Mateizán, niegan que la *"marimba"* sea un instrumento originario del íncola antillano, atribuyéndolo a los negros de la Guinea Africana introducidos por los con-

---

mental a los indios, agregando que "tal vez fué el inventor del *habao*, rabel o tiple de tres cuerdas que llamaron también *jabao*, (*Cuba Primitiva*, Habana, 1883, pág. 215). Pero no hubo tal cordófono *jabao*. Este nombre parece confuso con el tambor *baiohabao*, citado por FRAY RAMÓN PANE.

(31) IZIKOWITZ, ob. cit., pág. 201.

(32) B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, Madrid, 1927. Tomo I, pág. 280.

(33) *Cuba Pintoresca y Sentimental*. Habana. Estos errores fueron insertos además en *El País Gráfico* (Habana, 5 de febrero de 1933) con ocasión de publicar un artículo de LAUDELINO TRELLES DUELO, titulado "*En Busca del Cacicazgo de Ornofay*".

quistadores. La inmigración etiópica fué atorizada por Carlos V y mucho antes Fray Ramón Pané, el doctor Chanca, Diego Colón y Las Casas hablaban de la *Marimba*". Esto es absolutamente falso. "Completaban sus instrumentos musicales el *coatí*, la *cuyaya* y la *maraca*". No necesitamos hacer más comentos de tales atrevidas inexactitudes.

Todo esto aparte, ha sido apuntada como característica general la escasez de instrumentos musicales entre los indios antillanos. En la música de estos indios, aun en la de los originariamente aruacas, llamados *taínos* por su mayor y peculiar cultura, han sido observadas deficiencias en sus instrumentos músicos, comparada con la de la tribus aruacas continentales; lo cual ha hecho pensar a Izikowitz que cuando fueron emigrando a las islas, los aruacas estaban muy atrasados musicalmente y que algunos de los instrumentos no hallados entre los insulares, pero sí entre sus congéneres de Tierra Firme, son de invención posterior a la remota época de las oleadas transmigratorias que invadieron las Antillas (34). Entre los aruacas continentales se han encontrado ciertos instrumentos musicales de los cuales ni la arqueología ni la historia han dado fe en las Antillas. Tales son la *tabla sonora*, el *tubo de bambú pisante*, el *idiófono fricativo de carapacho*, el *palo estriado*, la *bramadera*, el *disco zumbador, y otros.* (35)

Con tan míseros y totalmente perdidos instrumentos, como los de los indios de Cuba, jamás ha podido intentarse por los músicos cubanos más "indianistas" organizar, como hace dos décadas se hizo en México, una orquesta que reviviera la música aborigen, ni que compusieran expresamente para ella, con genuino tradicionalismo, artistas tan valiosos como Carlos Chávez y otros.

Nadie niega que los indios antillanos tuvieran música, cantos y danzas. Decía Bartolomé de Las Casas: "Son todas estas gentes desde niños letísimos, y así son amigos de tañer y bailar y de cantar con la voz cuando les faltan instrumentos; algunos tenían con que hacían sones para bailar y provocarse a regocijo y alegría, según a su manera y carencia de instrumentos de hierro para artificios hacerlo podían" (36). Y en otro lugar escribió así de los indios: "El mucho tiempo que les quedaba, suplidas sus necesidades (porque no infernaban las ánimas por allegar riquezas y acrecentar mayorazgos), era ocuparse en ejercicios honestos, como jugar a cierto juego de pelota, donde harto sudaban, y en bailes y danzas y cantares, en los cuales recitaban todas sus historias y cosas pasadas" (37). Especialmente de la música de los indios cubanos.

(34) IZIKOWITZ, ob. cit., pág. 411.

(35) IZIKOWITZ, ob. cit., págs. 11, 135, 160, 161, 208 y 412.

(36) BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Apologética Historia*, Cap. XLVII. Madrid, 1909, página 95.

(37) LAS CASAS, *Historia de las Indias*, Libro III, Cap. CXLIV.

sin precisar si era con referencia a los taínos o a los ciboneyes, decía Las Casas que los cantos de los de Cuba hacían a los de la Española "gran ventaja en ser a los oídos muy más suaves" (38). Y dos capítulos después. Las Casas repite su elogio: "También dije que sus bailes y cantos eran más suaves y mejor sonantes y más agradables que los de esta isla (Quisqueya)" (39). Pero las noticias de los cronistas referentes a las artes musicales de los indios de la vecina Española o Quisqueya pueden aceptarse como aplicables a los indios cubanos, pues, al decir de Oviedo cuando habla especialmente de los indios de Cuba: "Sus *areytos* son como en esta isla (la Española, donde Oviedo residía al escribir) y esta manera de bailes e cantar es muy común en todas las Indias, aunque en diversas lenguas" (40). Por otra parte, quizás con criterio demasiado rotundo, decía López de Gómara, aludiendo a Cuba, que "en todo son los hombres y la tierra como en la Española, y por tanto no hay para qué lo repetir" (41).

Los cantos de los indios, en cuanto a su función, podríanse clasificar en varios modos. Un grupo de ellos serían los cantos profanos y otro el de los religiosos; varios, los menos, serían individuales y los más serían colectivos, y entre éstos los habría de trabajo (caza, pesca, agricultura, industria) de magia, de religión, de política, de guerra, de educación y de divertimiento. Aun cuando debe entenderse que muchos cantos, sobre todo los colectivos, participarían de varios caracteres a la vez y que la mayor parte estarían en su esencia impregnados de religión.

Los cantos abarcarían en sus temas toda la gama de las emociones y actividades propias de tales niveles culturales. Bartolomé de Las Casas dice que "cuando se juntaban muchas mujeres indias a rallar las raíces de que se hacía el pan, *cazabi* cantaban cierto canto que tenía muy buena sonada" (42). Cantaban también los remeros en sus canoas y lo harían también en los trabajos colectivos. Según Las Casas, "la letra de sus cantos era referir cosas antiguas y otras veces niñerías, como "*tal pescadillo se tomó desta manera y se huyó*" y otras semejantes, a lo que yo en aquellos tiempos entendí de ellos". Esto parece demostrar que los indios de Cuba, como los negros de Africa, traducían en canto la crónica de sus episodios cotidianos, y por eso Las Casas señala la trivialidad de tales temas, como igualmente se ha hecho en relación a los negros. Pero, en las ingráficas culturas de esos bajos niveles, muchas veces ciertas expresiones que a los europeos parecen "niñerías", como a Las Casas, no

(38) *Historia de las Indias*, Libro III, Cap. XXI.

(39) Libro III, Cap. XXIII.

(40) *Hist. Gen. y Nat. de las Indias y Tierra Firme e Islas de la Mar Océano*, Libro XVII, Cap. IV.

(41) Ob. cit., pág. 185.

(41) *Apologética Historia de las Indias*, Cap. CCIV.

son sino a modo de proverbios o fábulas tomadas del íntimo conocimiento de la vida de los animales. En esa alusión a la manera como un pececillo que fué pescado logró escaparse, podía haber ejemplo proverbial exaltador de la astucia, como se puede observar en todas las literaturas folklóricas primitivas.

Cuando en los cantos "se referían a cosas antiguas", como dice Las Casas, ya realizaban una trascendente función social de religión, magia, política y educación. Ellos intervenían en todas las manifestaciones de la solidaridad tribal. En los ritos religiosos y mágicos no sólo cantaba el *behique* sino la grey reunida para las ceremonias colectivas, cuya solemnidad envolvía a todo el grupo humano en músicas, cantos y bailes.

En relación con la musa de los indios y su facilidad de improvisación, como hacían en sus cantares, también debemos reconocerles a aquéllos el don de la facundia, que es frecuente en los pueblos iletrados e influye en sus expresiones poéticas y musicales. Pensamos que entre los indoantillanos debió de ocurrir como entre los indios de América del Sur, según dice Ulloa, "cuando tienen *parlamentos* hacen unos discursos a su parecer pomposos; pero sin coordinación ni método, hablando por figuras y comparaciones, con desmesurada longitud y repitiendo siempre la misma cosa; "durarían el día entero sin añadir nada a lo que dijeron al principio" (43). Esta verbosidad desbordada la observaremos luego entre los negros y cómo se refleja en sus artes sonoras.

La máxima expresión de las artes musicales y poéticas de los indios antillanos era el *areíto* (44), que era como un conjunto de música, canto, baile y pantomima, aplicado a las liturgias religiosas, a los ritos mágicos, a las narraciones epopéyicas, a las historias tribales y a las grandes expresiones de la voluntad colectiva. Tal como ocurre en los pueblos negros de Africa, donde suelen ir juntos música, canción y danza para trascendencia de la grey social.

Los cronistas, aunque observaron los *areítos* con cierto detenimiento, no los estudiaron sistemáticamente. Las Casas dice que lo que de ellos refiere es "según lo que de acaso y no de industria en aquellos tiempos supimos y que ahora tan tarde no acordamos". En los textos de las crónicas sólo se realzan sus caracteres más espectaculares y pintorescos. Sin duda, éstos no eran todos iguales ni de un mismo carácter. Veamos los detalles que nos dejaron los cronistas porque, aparte de su interés en

(43) ANTONIO ULLOA, *Noticias americanas*, Madrid, 1792, pág. 283.

(44) Debe escribirse *areíto* y no *areito*. Esa palabra se pronunciaba "con la y luenga", como decía Las Casas. Por eso la escribía con la *y* griega, equivalente a la é acentuada que, en su lugar, debe usarse hoy día. Se ha dicho que *areíto* es voz derivada del diminutivo castellano de *aro*, o sea de *arito*, porque el *areíto* se bailaba "en rueda, como en aro chiquito". Pero *areíto* o *areyto*, "con la penúltima sílaba luenga", como dijera Las Casas, es vocablo indoantillano que los españoles aprendieron de éstos y lo extendieron a muchos otros bailes cantados análogos que encontraron entre los indios del Nuevo Mundo. Y los *areítos* no se bailaban siempre en rueda.

cuanto a la música de los indios, ellos nos ayudarán más adelante a apreciar ciertas análogas manifestaciones de los negros africanos.

El P. Las Casas, tratando de los indios de Nicaragua y Honduras (45), expresaba los muchos motivos de sus cantos y bailes colectivos y la solemnidad con que los celebraban; y esta referencia puede servir para apreciar los de Cuba, pues en esto aquéllos indios centroamericanos se asemejaban mucho a los indios de las Antillas. "Tenían todas las gentes destas provincias que vamos contando muchas maneras de bailes y cantares; costumbre muy general en todas las Indias, como también la hubo en todas las naciones antiguas, gentiles y judíos, según arriba largamente queda explicado. Todas las veces que el señor de la provincia o del pueblo casaba su hija, o enterraba persona que le tocaba, o quería hacer alguna sementera, o sacrificar, por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra, los cuales, sentados en torno de una plaza, y si no en lo más ancho de su casa, entraban los atambores, y flautas, y otros instrumentos de que usaban; luego tras ellos allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno con las mejores joyas, y si se vestían de algo, al menos las mujeres con lo mejor que alcanzaban: poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hechos de oro y otros de hueso. Si andaban todos desnudos, pintábanse de colores los cuerpos y las caras, y, si alcanzaban plumas, sobre aquellas tintas se emplumaban, de manera que lo que la justicia entre nosotros da por pena a las hechiceras o alcahuetas tenían ellos por gala: todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros, como los nuestros suelen hacer en España". Sigue diciendo Las Casas: "Lo que en sus cantares pronunciaban era recontar los hechos, y riquezas y señoríos, y paz, y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la avenida dellos, y cómo en sus tierras violentamente entraron, cómo les toman las mujeres y los hijos después de roballos cuanto oro y bienes de sus padres heredaron y con sus propios trabajos allegaron. Otros cantan la velocidad, y violencias y ferocidad de los caballos; y otros la braveza y crueldad de los perros, que en un credo los desgarran y hacen pedazos, y no menos el feroz denuedo y esfuerzo de los cristianos; pues, siendo tan pocos, a tantas multitudes de gentes vencen, siguen y matan; finalmente, toda materia que a ellos es triste y amarga la encarecen allí representando sus miserias y calamidades".

Otra referencia comparativa puede sernos útil, en relación con los indios de Cumaná, en Tierra Firme, también conectados con los de las Antillas. La tomamos de López de Gómara, quien dice: "En dos cosas se deleitan mucho estos hombres, en bailar y beber; suelen gastar ocho

(45) *Apologética*, Cap. CCXLIII.

días arreo en baile y banquetes. Dejo las danzas y corros que hacen ordinariamente, y digo que para hacer un *areíto* á modas, ó coronación del rey ó señor alguno, en fiestas públicas y alegrías se juntan muchos y muy galanes; unos con coronas, otros con penachos, otros con patenas al pecho, y todos con caracoles y conchas a las piernas, para que suenen como cascabeles y hagan ruido. Tíznanse de veinte colores y figuras; quien más feo va, les parece mejor. Danzan sueltos y trabados de la mano, en arco, en muela, adelante, atrás; pasean, saltan, voltean; callan unos, cantan otros, gritan todos. El tono, el compás, el meneo es muy conforme y a un tiempo, aunque sean muchos. Su cantar y el son tiran á tristeza cuando comienzan, y paran en locura. Bailan seis horas sin descansar, algunos pierden el aliento; el que más baila es más estimado". (46)

También en cuanto a esos indios dice López de Gómara: "Otro baile usan harto de ver, y que parece un ensayo de guerra. Alléganse muchos mancebos para festejar a su cacique, limpian el camino, sin dejar una paja ni yerba. Antes un rato que lleguen al pueblo ó a palacio comienzan a cantar bajo, y a tirar los arcos al paso de la ordenanza que traen. Suben poco a poco la voz hasta gañir; canta uno y responden todos; truecan las palabras, diciendo: *Buen señor tenemos, tenemos buen señor, señor tenemos bueno*". Adelántase quien guía la danza, y camina de espaldas hasta la puerta. Entran luego todos haciendo seiscientas momerías: unos hacen del ciego, otros del cojo; cuál pesca, cuál teje, quién ríe, quién llora, y uno ora muy en seso las proezas de aquel señor y de sus antepasados. Tras ésto siéntanse todos como sastres ó en cuclillas. Comen callando y beben hasta emborrachar. Quien más bebe es más valiente y más honrado del señor que les da la cena". En fin, también de López de Gómara, pero en este caso referente a los indios de la Española, es la siguiente descripción de una fiesta religiosa: "Venían los hombres pintados de negro, colorado, azul y otros colores o enramados de flores o plumajes, y caracolejos y conchuelas en los brazos y piernas por *cascabeles;* venían también las mujeres con semejantes sonajas, mas desnudas si eran vírgenes y sin pintura ninguna si casadas, con solamente unas como bragas; entraban bailando y cantando al son de las conchas. Saludábales el cacique con el *atabal* así como llegaban (. . .) Sentábanse en cuclillas y rezaban, que parecían abejones y así andaba un extraño ruido. Llegaban entonces otras muchas mujeres con cestillas de tortas en las cabezas y muchas rosas, flores y yerbas olorosas encima. Rodeaban los que oraban y comenzaban a cantar uno como romance viejo en los de aquel dios. Levantábanse todos a responder; en acabando el romance mudaban el tono y decían otro en alabanza del cacique, y así ofrecían el

(46) Ob. cit., pág. 207.

pan al ídolo, hincados de rodillas. Tomábanlo los sacerdotes, bendecíanle, y repartiendo como nosotros el pan bendito; y, con tanto, cesaba la fiesta". (47)

Probablemente se inspiró en esta referencia de López de Gómara, para redactar las suyas, el P. Charlevoix y sobre todo el artista que para la "Historia de la Española", publicada por dicho jesuíta francés, diseñó la minuciosa lámina que la acompaña acerca de un *areíto* procesional.



FIG. B.—Un *areíto* en La Española.

Dicho sea de paso, tal dibujo está tan lleno de errores, grotescos muchos de ellos, como propios de quien allá en Holanda desconocía totalmente las realidades antillanas, que parece oportuno recomendar al lector que lo vea como un documento curioso de cómo en Europa se imaginaban entonces los *areítos* y las demás cosas de las Indias Occidentales y no de cómo éstas eran en verdad (48) (*Figura B*).

(47) Ob. cit., pág. 173.

(48) PIERRE FRANÇOIS XAVIER DE CHARLEVOIX, *Histoire de l'Isle Espagnole ou de St. Domingue*. Amsterdam, 1733. T. L., pág. 72. En dicha lámina lo único exacto son las proporciones anatómicas de las figuras de los indios, el tambor *mayohuacán* que

El italiano Girolamo Benzoni en su *Historia del Mondo Novo*, publicada el año 1565 en Milán, trata también de los bailes indios, dedicándoles un párrafo sintético en el cual parece confundir los *mitotes* de México con los de Nicaragua y con los *areítos* antillanos, pues él pasó varios años en el archipiélago y alguna temporada en La Habana. Dice que se reunen dos o trescientos indios, y hasta tres o cuatro mil según la población, y bailan de esta manera: "Uno de ellos se adelanta para guiar a los demás. Casi siempre va hacia atrás, volviéndose ocasionalmente, y así hacen todos los demás por grupos de tres y cuatro en orden, regular. Los que tocan los tambores comienzan a cantar alguna de sus canciones y el bailador que va de guía es el primero en responder, y luego el resto de ellos hace lo mismo progresivamente. Algunos llevan un abanico en su mano o una calabaza con piedrezuelas dentro; éstos ostentan plumas en sus cabezas, aquéllos sartales de conchas en sus brazos y piernas: unos giran en un sentido, otros en uno distinto; muchos alzan sus piernas y otros talen agitan sus brazos; éste hace el ciego, aquél aparenta ser cojo; unos ríen, otros lloran; y todos, con muchos otros ademanes y bebiendo frecuentemente su *cacavate* (chocolate), bailan todo el día y a veces parte de la noche". En la obra de Benzoni, que no fué traducida al castellano porque trata mal a los españoles, se inserta un dibujo referente al baile en el cual se completa la descripción; pues ahí se trata de figurar un indio tocando un *mayohuacán* o *tepanagaste*, además de sendas parejas de danzantes y varios de éstos entregados a la "beodera". Que sepamos, ésta es la más antigua representación gráfica de un *areíto* o danza similar; pero con éste y otros grabados del libro de Benzoni ocurre como con los de Fernández de Oviedo y los de Charlevoix, que son con frecuencia inexactos y confusos, pues los lejanos dibujantes europeos no lograron, sólo con los simples croquis que tuvieron a su vista, interpretar los objetos y escenas reales con toda fidelidad. (*Figura* C).

Pedro Mártir de Anglería, en la década tercera de su *Orbe Novo*, refiriéndose a las "poesías religiosas" de los indoantillanos, dijo que las denominaban *areítos*. Añade ese autor que hay *areítos* amorosos y elegíacos, que otros excitan al combate. Los *areítos* eran, además de eróticos, en cuyo caso podían también ser epitalámicos en ocasión de los matrimonios, y orgiásticos, a manera de bacanales, como decía Las Casas; en uno y otro caso eran ritos de fertilidad humana, como los que especialmente se hacían también para las sementeras. Las Casas señala inequívocamente el carácter ritualmente orgiástico de ciertos *areítos* de Nicaragua, Honduras y países inmediatos, en este párrafo de su *Apologética*: "En

---

tañe el cacique (aún cuando mal colocado) y algunos adornos personales. Todo lo demás aparece contrahecho: casas, palmeras, ídolos, objetos, etc.

algunas partes, tras aquéllos entran otros armados, con grandes alaridos, como si rompiesen por alguna batalla, y arrebatan las mujeres que mejores les parecían en el corro, y salidos fuera estaban con ellas el tiempo que querían, sin parte los maridos para estorballo estando presentes, aunque fuesen los propios señores, por no quebrantar tan loable costumbre; por manera que, aun hasta en las burlas, las armas daban para pecados no chica osadía. Esto era imagen de las *bacchanalias* feísimas que los romanos y otras gentes hicieron, y aun quizás hoy hacen algunas, como arriba dijimos; aunque éstos destas naciones con mucha ventaja no fueron tan feos y deshonestos como aquéllos".

El baile y canto llamado *areíto* fué sin duda una institución ceremonial de base religiosa, así en las dichas ocasiones como cuando servía



FIG. C.—Un *areíto*, según Benzoni.

para la liturgia de los sacrificios a los *cemís* y la de los funerales; a veces trascenderían a los fenómenos místicos y a los mágicos cuando, juntamente con los narcóticos y alcoholes, provocaban esos estados de desdoblamiento psíquico, que hoy vemos todos los días en el espiritismo y en la santería afrocubana, de los cuales se derivaban sobre todo adivinaciones proféticas y prácticas de curanderismo. Todo lo cual no excluye que el *areíto* fuese también fuente de divertimiento para la colectividad social y catarsis para sus tensiones críticas. Iñigo Abad decía de los bailes indígenas borinqueños o de Puerto Rico: "el *areíto* entre estos indios no era precisamente diversión, era ocupación muy seria e importante" (49).

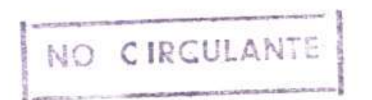
(49) IÑIGO ABAD, *Historia Geográfica, Civil y Política de la Isla de S. Juan Bautista de Puerto Rico*. Madrid, 1788. p. 38.

El *areíto* era fundamentalmente un rito religioso, como suelen serlo todas las ceremonias colectivas de los pueblos carentes de escritura.

Es muy probable que los indios cubanos, tal como ocurre en la mayoría de los suramericanos, según Karsten (50), no conocieran danzas profanas, y que sus *areítos* fuesen ritos corales, danzarios y procesionales para las grandes necesidades sociales o para las cotidianas; pero siempre como expresiones colectivas embebidas de religión y magia; llevando consigo satisfacciones de divertimiento, pero no siendo éste su motivo esencial. La finalidad religiosa del *areíto* está evidenciada, entre otras noticias, por la directa que nos trasmitió el P. Las Casas al referir cómo el héroe epónimo de la lucha de los indios cubanos por su independencia, el cacique Hatuey, celebró con sus guerreros un *areíto* en honor del Dios *Oro* "que era el Dios que mucho amaban". Cuenta Fray Bartolomé que Hatuey, estando en tierra cubana, huido de su patria Quisqueya por librarse de los conquistadores, supo un día que éstos estaban para pasarse a la invasión de Cuba y reunió a toda su gente de guerra haciéndoles un "sermón" en el que les recordó las tropelías de los españoles en Quisqueya y explicó cómo ellas se debían a que "tienen un Señor grande a quien mucho quieren y aman"; y enseñándoles una *jaba* llena con oro les dijo: "Veis aquí a su Señor (. . .) por éste nos han muerto nuestros padres y hermanos y toda nuestra gente y nuestros vecinos, y de todos nuestros bienes nos han privado (. . .) y no pretenden otra cosa sino buscar este Señor, y por buscallo han de trabajar de nos perseguir y fatigar, como lo han hecho en nuestra tierra de antes, por eso, hagámosle aquí fiestas y bailes, porque cuando vengan les diga o les mande que no nos hagan mal". Ante este "sermón" de Hatuey, sigue narrando Las Casas, "concedieron todos que era bien que le bailasen y festejasen; entonces comenzaron a bailar y a cantar, hasta que todos quedaron cansados, porque así era su costumbre, de bailar hasta cansarse (. . .) y después que bailando y cantando ante la cestilla de oro, se cansaron, tornóles Hatuey a hablar diciendo: "Mirad, no guardemos a este Señor de los cristianos en ninguna parte, porque, aunque lo tengamos en las tripas, nos lo han de sacar; por eso echémoslo en este río, debajo del agua, y no sabrán dónde está". Y cuenta el P. Las Casas que así lo hicieron, que allí lo ahogaron. No son de este lugar las ideas religiosas y sociales que implica esa bella ceremonia del "intelectual" cacique Hatuey, con su elocuente arenga, su ritual *areíto* y su simbólico sacrificio, que evidenciarían la función sacromágica de esos litúrgicos "cantos bailados y mimodramáticos".

En ese mismo lugar Bartolomé de Las Casas, tratando directamente de los *areítos* de Cuba, dice que "duraban en los bailes y cantos desde que anochecía, toda la noche, hasta que venía la claridad, y todos sus

(50) RAFAEL KARSTEN, *The Origins of Religion*. Londres, 1935, pág. 231.



bailes eran al son de las voces, como en esta isla, y que estuviesen 500 y 100 juntos, mujeres y hombres, no salían uno de otro con los pies ni con las manos, y con todos los meneos de sus cuerpos, un cabello del compás; hacían los bailes de los de Cuba a los desta isla gran ventaja en ser los cantos a los oídos muy suaves" (51)

Francisco López de Gómara decía, en síntesis, que *areíto* es como la *zambra* de moros, que bailan cantando romances en alabanzas de sus ídolos y de sus reyes, y en memoria de victorias y acaecimientos notables y antiguos; que no tienen otras historias. Bailan muchos y mucho en estos *areítos*, y alguna vez todo un día con su noche. Acaban borrachos de cierto vino de allá, que les dan en el corro". (52)

Oviedo es quien da más pormenor de los *areítos*: "Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas, y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman *areyto*, que es lo mismo que nosotros llamamos *bailar cantando* (. . .) El cual *areyto* hacían desta manera. Quando querían aver placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias, algunas veces los hombres solamente y otras veces las mugeres por sí; y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique ó el de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que hombres e mugeres se mezclasen. E por más extender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras tratábanse brazo con brazo ensartadas, o asidos muchos en rengles (o en corro así mismo), e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás mui ordenado e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona, e como lo hace e dice, mui medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y assí como aquél dice, la multitud de todos responden con los mismos pasos, e palabras e orden; e en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás, y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guiador dixo, procede encontinente, sin intervalo la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e assí sin cesar, les tura esto tres o quatro horas y más, hasta que el maestro o guiador de la danza acaba su historia; y a veces les tura desde un día hasta otro (. . .)" (53)

En otra de sus obras decía el mismo Oviedo: "Tornando al *areíto*, digo que el *areíto* es de esta manera: cuando quieren haber placer y cantar, júntase mucha compañía de hombres y mujeres, y tómanse de las

(51) *Historia de las Indias*, Libro III, Cap. XX.
(52) Ob. cit., pág. 174.
(53) OVIEDO, *Hist. Gral. y Nat.*, Libro V, Cap. I.

manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el *tequina*, id est. el maestro: y éste que ha de guiar, ora sea hombre, ora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, á manera propia de contrapás, y andan en torno de esa manera, y dice centando en voz baja ó algo moderada lo que se le antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice, respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o *areíto* andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y túrales tres y cuatro y más horas, y aún desde un día hasta otro, y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un vino que ellos llaman *chicha* (. . .) que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido; y en aquellas borracheras dicen cómo murieron los caciques, según de suso se tocó, y también otras cosas como se les antoja; y ordenan muchas veces sus traiciones contra quien ellos quieren, y algunas veces se remudan los *tequinas* ó maestros que guían la danza, y aquel que de nuevo guia la danza muda el tono y el contrapás y las palabras. Esta manera de baile cantando, según es dicho, parece mucho a la forma de los cantares que usan los labradores y gentes de pueblos cuando en el verano se juntan con los panaderos, hombres y mujeres, á sus solaces; y en Flandes he visto también esta forma ó modo de cantar bailando". (54)

En su *Historia General y Natural de las Indias*, agregaba Oviedo: "En tanto que turan estos sus cantares é los contrapases o bayles, andan otros indios é indias dando de beber a los que dancan, sin se parar alguno al beber, sino meneando siempre los pies é tragando lo que les dan. Y esto que beben son ciertos bevrages que entre ellos se usan, é quedan, acabada la fiesta, los más dellos y dellas embriagos é sin sentido, tendidos por tierra muchas horas. Y assí como alguno cae beodo, le apartan de la danca e prosiguen los demás; de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al *areyto*. Esto quando el *areyto* es solemne é fecho en bodas ó mortuorios ó por una batalla, ó señalada victoria é fiesta; porque otros *areytos* hacen muy a menudo, sin se emborrachar. E assí unos por este vicio, otros por aprender esta manera de música, todos saben esta forma de historiar, é algunas veces se inventan otros cantares y dancas semejantes por personas que entre los indios están tenidos por discretos é de mejor ingenio en tal facultad". (55)

Fácilmente puede inferirse del texto anterior que la "beodera" en los *areítos* no era un final ordinario, ni un inexcusable accidente del general jolgorio, sino una exigencia del rito en función religiosa, cuando por la intoxicación alcohólica, unida a la de los sahumerios e infusiones de tabaco y a la derivada de la euforia de las prolongadísimas danzas, se

(54) *Sumario de la Natural Historia de las Indias. Bib. de Aut. Esp.* Madrid, 1931. pág. 484.

(55) Libro V, Cap. I.

deseaba provocar el transitorio advenimiento del éxtasis místico, aparte del sentido mágico y fortificante que podía tener el jugo fermentado de yuca, de maíz o de palma, por los efectos de la excitación y delirio consiguientes a su bebida. Este sentido de la embriaguez entre los indios ha sido bien señalado por Karsten: "Todas las danzas indias probablemente han sido en su origen actos puramente religiosos o mágicos, y todos los adornos usados en tales ocasiones no han sido otra cosa que hechizos y amuletos. Esto puede decirse, por ejemplo, de los adornos de plumas llevados durante las fiestas dedicadas a la bebida que celebran muchas tribus indias. En la mayoría de los casos, si no en todos, las fiestas indias dedicadas a la bebida, y especialmente las danzas que las acompañan, tienen un significado religioso, puesto que el licor intoxicante es, para la mente india, un licor "divino" y el acto de beberlo es considerado como una protección contra los malos espíritus" (56). El alcohol ha sido en todas las religiones primitivas o antiguas, así como en la magia, un elemento importante de sus ritos. En Cuba se usan todavía el aguardiente y el vino en ciertos ritos africanos, a veces mezclados con pimienta, pólvora y alguna sangre del animal sacrificado; y los afrocubanos aluden a su analogía con el vino, o sacramental sangre divina, que usan los cristianos. Claro está que de esas beoderas litúrgicas los enemigos de los indios sacaban evidencias de su salvajez; pero el mismo Oviedo, a pesar de ser poco amigo de aquéllos, los defendía de una mala interpretación de sus *areítos*.

El carácter religioso de la embriaguez concomitante de ciertos *areítos* parece inferirse también de que esta ceremonia se utilizaba cuando el grupo social debía iniciar una empresa con plena responsabilidad colectiva. Cuenta Oviedo (57) tocante a los indios de Cueva, en Tierra Firme, que "por la mayor parte, los indios desta provincia de Cueva fundan sus empresas sobre una beoedera o *areyto*. Y que cosa sea este *areyto* largamente se dixo en el libro V, capítulo I; é de aquellas maneras que allí dixe é otras muchas que dexé de decir, por evitar prolixidad, se usan en esta provincia de Cueva. Y porque, como quedan borrachos, los menos se acuerdan otro día de lo que allí se tractó cantando siempre quedan algunos, como deputados é viejos, que no andan en el bayle ó *areyto* con los quales luego otro día siguiente se comunica el cantar de la noche ó día de antes, é lo que allí se ordenó con los capitanes; é lo ponen por obra, como si quedasen obligados por un firme é bastante contrato ó juramento ó pleytesía inviolable. Y también hay algunos de tan buenas cabecas, que por mucho que beban no se descuerdan ni caen embriagados. Estos *areytos*, como en otra parte tengo dicho, son sus letras memoriales".

---

(56) RAFAEL KARSTEN, *The Civilization of the South American Indians*, pág. 80. Nueva York, 1926.

(57) *Hist. Gral. y Nat., Ed. de la Ac. de la Hit.* Tomo III, pág. 137.

Es indudable que el *areíto* formaba parte de la asamblea política y que durante ésta se formulaban "órdenes con los capitanes", las cuales eran firmes y había que obedecer, para lo cual era necesario que se "comunique el cantar" del *areíto*, o sea lo que allí se tractó cantando", lo que hacen ciertos funcionarios ad hoc, "como diputados viejos que no andan en la ceremonia", sino al margen de ella, para tomar razón de lo que se convino en la excitada y ritualística asamblea tribal.

Esta relación de Oviedo acaso pueda ser interpretada con este otro texto de Las Casas, referente a los *areítos* de la misma región, quien dice textualmente: "En aquellas bebeduras o borracheras, después de bien cargados, consultaban y determinaban la justicia o el aparato de las guerras, y las otras cosas graves que se debían hacer, si es verdad lo que un español, que arriba dije llamarse Tobilla, de la gente destas provincias por escrito refiere; y, porque desto hace muchos ascos, acordémonos que los alemanes y otras naciones que arriba nombramos, después de muy llenos de vino, hacían lo mismo" (58). No cabe duda de que Tobilla pensaba que los embriagados eran los que, precisamente por la iluminación que les producía la borrachera, tomaban los acuerdos, pues Las Casas dice más adelante: "Estiman no ser hombre el que en el beber se templase, (59) porque les parece que no puede saber las cosas venideras el que no cayere de borracho". (60)

Es innegable que en las culturas iletradas y aún en las letradas, se buscan a veces las profecías de los orates y de los caídos en trance de desdoblamiento psíquico de la personalidad, como los posesos o los mediums, para conocer los sucesos futuros; y así ocurrida también en la magia de los indoamericanos. Acaso en los desvaríos de aquellas embriagueces rituales y de los *areítos* se buscaban noticias o atisbos de las cosas venideras, las inspiraciones de los *vates*, los augurios de los videntes. Fray Ramón Pané cuenta (61) cómo ese procedimiento de la embriaguez, obtenida por la *cojoba* y polvos calizos, era el usado por los caciques de la Española para consultar a los dioses sobre el porvenir. "Cuando se trata de obtener victoria de los enemigos van a una casa donde no entran más que los indios principales, y su señor es el primero que hace la *cojoba* y toca tambor. Durante esta ceremonia ninguno de los presentes habla hasta que el cacique ha terminado. Entonces queda algunos instantes con la cabeza inclinada y los brazos sobre las rodillas; levanta la cabeza luego mirando al cielo y habla: todos responden simultáneamente en voz alta; y después que todos han hablado, dando gracias, él cuenta las visiones que ha tenido en la embriaguez de la *cojoba* que ha tomado por la nariz.

(58) *Apologética*, Cap. CCXLIII.
(59) Es decir que fuere moderado en el beber, que bebiera con "templanza".
(60) *Apologética*, Cap. CCXVII.
(61) Cap. XIX de su *Relación*.

Díceles lo que ha hablado con el *semís* que ganarán una gran victoria, que sus enemigos huirán, o que habrá gran mortandad, guerras, ó hambres o cosas de este género, según se le ocurra estando embriagado. Considérese como estará su cabeza cuando ellos mismos aseguran que han visto dar vueltas de arriba a abajo a las casas y á los hombres andando con los piés en el aire". Así pues, no es un absurdo que en la embriaguez de los *areítos* hubiese también un propósito de adivinación sobrenatural. Y tales casos proféticos no eran ajenos a las tradiciones de los europeos conquistadores, quienes los atribuían a obra de los demonios. Pedro Mártir de Anglería, después de referir en el libro IX de su Década Primera esas experiencias indias, que debió de conocer por la entonces inédita *Relación* de Fray Ramón Pané, hace este comentario dirigiéndose al Cardenal Ludovico de Aragón: "¿Después de esto, podeis sorprenderos, Ilustrísimo Príncipe, del espíritu de Apolo que inspiraba la furia de las Sibilas?".

Esto no obstante, parece inverosímil que las resoluciones de la asamblea se tomaran precisamente durante la beodera y por los "embriagados". Quizás los entusiasmos iniciales de la borrachera podían favorecer las luces de los congregados; pero Tobilla decía que éstos para deliberar tenían que estar "bien cargados", y parece lógico que así sucediera. Aclara un tanto el asunto otro párrafo del mismo Oviedo, al decir: "Por la mayor parte sus empresas se fundan sobre una beodera é *areíto;* é después que está acordado lo que se ha de hacer, lo cantan aquel día de la determinación ó el siguiente, é luego se pone por obra todo lo que en el *areíto* se ha cantado. Esto es como para testimonio ó consultación con el vulgo, después quel señor ó los más aceptos á él é su *tequina* han consultado la cosa que quieren emprender; y esta orden tienen en las guerras voluntarias los que son agresores, porque el que defiende, muévese acaso como le sucede la necesidad" (62). De lo cual se comprende que el *areíto* con el canto se hace el mismo día de "la determinación" o al siguiente: es decir que "la determinación" del cacique, sus cortesanos y sus *tequinas*, es anterior al *areíto*, y que éste con su ritualismo y su exaltadora intoxicación sirve luego "como testimonio o consultación con el vulgo", o sea para comunicarle a éste lo predeterminado por la autoridad tribal y captar la aquiescencia colectiva, asegurándola a su cumplimiento entusiasta mediante un rito de sagrada solemnidad que dejaba a todos como "obligados por un firme é bastante contrato, juramento o pleitesía inviolable". El *areíto*, con su música, baile y canto no sólo era ceremonia sacropolítica de pregón público por el *tequina*, como promulgación legislativa por una gaceta, sino una liturgia colectiva y coreográfica, a la vez mágica y mimética, de lo que todos debían hacer por juramento prestado ante los dioses.

---

(62) Ob. cit., pág. 130.

Que los *areítos* eran a veces funciones de propósito religioso nos lo revela, además, la ya citada referencia de Alvar Núñez Cabeza de Vaca a los cantos, músicas y bailes de los indios de la villa de Trinidad mientras bufaba un horroso ciclón, con el fin de propiciar al terrible meteoro y hacer que aplacara la iracundia que se manifestaba en su torbellino. Probablemente se refiere a esa danza vertiginosa una de las figuras más curiosas de la arqueología cubana, acaso la más típica de toda ella, la cual ofrece en su morfología plástica "una actividad de baile". Está compuesta por una cabeza antropomorfa, posiblemente una calavera simbólica de un espíritu, a la cual se unen por el mentón dos brazos curvilíneos con sendas manos, en forma de sigma, dando la impresión de un ente en función rotativa. La figurilla antroposigmoidea es indudablemente de emblemismo religioso y parece ser representativa del dios *Huracán* y, quizás también, del terremoto, que no era para el indio sino un furioso huracán subterráneo aun no salido de su caverna. Que los indios de Cuba celebraban *areítos* rituales mientras rugía el ciclón así lo atestigua el caso relatado por Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Es, pues, de inferirse que esos *areítos* se caracterizaban miméticamente, no sólo por el estruendo de su música y los lúgubres bramidos de su gritería, según refiere Alvar Núñez, sino también por su forma giratoria y específicamente sinistroversa o sea en sentido contrario a la usual de las manillas de un reloj, que es la dirección única que sigue el torbellino del ciclón en el hemisferio boreal (63). Y los ademanes miméticos del baile en rueda, llevando cada danzante sus brazos en sigma, son los mismos que señala el P. du Tertre en ciertos bailes de los caribes antillanos en ocasión de los eclipses de luna, cuando creían que ésta corría peligro de ser tragada por *Mabuya* o la Serpiente Celestial y ellos trataban de bailarle a este monstruo, el *Huracán*, para que no no acabara con la diosa nocturna. Así debió de ser entre los bermejos antillanos el *areíto del Huracán*.

La misma precisión en los meneos o movimientos de la danza, que tanto admiraban los conquistadores, nos indica también que el *areíto* era una función ritual de tipo religioso, para cuyo éxito era necesaria la mayor exactitud en todos los actos. Sin esa perfección procesal el rito debía de ser considerado como ineficiente, tal como suele acontecer en muchas culturas semejantes./ Así, entre los indios kwakiutl de Norteamérica, el error cometido por uno de los ejecutantes de la danza ceremonial significaba la muerte para el infortunado, según refiere Boas. Entre los negros achantis, cuenta Rattray, cuando los oficiantes recitaban de memoria las cronologías de los antiguos reyes y de sus proezas, dos sacerdotes armados vigilaban la rigurosa exactitud de las relaciones y cualquier error acarreaba la "eliminación" del infeliz olvidadizo. Sin

(63) Véase el capítulo sobre *La Danza del Huracán* en F. ORTIZ. *El Huracán, su Mitología y sus Símbolos*, México, 1946.

duda, también en Cuba, la reacción colectiva contra los quebrantamientos de los sagrados ritos debió de ser muy imperativa. Puede dar idea de lo que debió de significar tal indignación entre los indios, lo que hoy se puede advertir en algunos juegos deportivos, cuando los expectadores estallan emocionalmente contra los jugadores que se equivocan o incumplen las reglas del juego, y les lanzan invectivas, botellas y otros proyectiles.

A los europeos conquistadores les llamó mucho la atención el carácter pedagógico e histórico de los *areítos*. Pedro Mártir de Anglería realzó este carácter en una carta al Papa. "Aquí, muy Santo Padre, me permitiréis una digresión. Vuestra Beatitud no habrá dejado de preguntarse con extrañeza cómo hombres poco civilizados, y que no tienen ningún conocimiento de las letras, han guardado después de tan largo tiempo el recuerdo de sus orígenes; es que entre ellos, de toda eternidad, y sobre todo en las casas de los caciques, los *bovitas*, es decir los sabios, educan a los hijos de esos caciques ejercitando su memoria en los acontecimientos pasados. En esa enseñanza se preocupan sobre todo de dos órdenes de estudios. El primero es de un interés general: se trata del origen y de la serie de los acontecimientos. El segundo es de un interés particular: se trata de las grandes acciones realizadas en tiempos de paz o en tiempos de guerra, por los padres, los abuelos, los bisabuelos y todos los antepasados. Cada una de esas acciones es referida por poesías en su propio lenguaje. Les llaman *"areítos"* (64). Oviedo a ese respecto decía: "Assí que tornando a nuestro propósito, esta manera de cantar en esta y en otras islas (y aún en mucha parte de la Tierra-Firme) es una efigie de historia ó recuerdo de las cosas pssadas, assí de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas é acaescimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su recuerdo; y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y reyes ó señores que han tenido, y las obras que hicieron, y los malos o buenos temporales que han pasado ó tienen; é otras cosas que ellos quieren que a chicos é grandes se comuniquen e sean muy sabidas e fixamente esculpidas en la memoria. Y para este efecto continúan estos *areytos*, porque no se olvidan, en especial las famosas victorias por batallas". (65)

Refiriéndose a las exequias funerarias de los indios, dice Oviedo: "E duraban quince o veinte días las endechas que cantaban e sus indios e indias hacían, con otros muchos de las comarcas e otros caciques principales, que venían a los honrar. Entre los cuales forasteros se repartían los bienes muebles del cacique defunto, y en aquellas endechas o cantares

(64) De *Orbe Novo*.

(65) OVIEDO, *Hist. Gral. y Nat.* Libro V, Cap. I.

rescitaban las obras y vida de aquel cacique, y decían qué batallas avia vencido, y que bien avia gobernado su tierra, e todas las otras cosas que avia hecho, dignas de memoria. E así desta aprobación que entonces se hacía de sus obras, se formaban los *areítos* e cantares que avían de quedar por historia". También, en su *Sumario*, indica Oviedo esa función histórica de los *areítos*, con los cuales se trataba especialmente de fijar la cronología y peripecias de los caciques muertos en batalla y cuyos cuerpos no podían ser colocados en el que pudiéramos llamar el "Panteón de la Real Casa". "Bueno es de creer, dice Oviedo, que el que de estos caciques murió en alguna batalla de mar ó tierra, y que quedó en parte que los suyos no pudieron tomar su cuerpo y llevarlo á su tierra para lo poner con los otros caciques que faltará del número; y para esto y suplir la memoria y falta de las letras (pues no las tienen), luego hacen que sus hijos aprendan y sepan muy de coro la manera de la muerte de los que murieron en forma que no pudieron ser allí puestos, y así lo cantan en sus cantares, que ellos llaman *areítos*". (66)

Oviedo también tuvo empeño en realzar la función histórica y la belleza de los *areítos* y los comparó a los romances de su patria: "No le parezca al lector que esto que es dicho es mucha salvajez, pues que en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los chripstianos (é aun infieles) pienso yo que debe ser assí ¿Qué otra cosa son los romances é canciones que se fundan sobre verdades, sino parte é acuerdo de las historias passadas? A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que estaba el Rey don Alonso en la noble cibdad de Sevilla, y le vino al corazón de ir a cercar Algecira. Assí lo dice un romance, y en la verdad así fué ello: que desde Sevilla partió el Rey don Alonso Onceno, quando la ganó, a veynte é ocho de marco, año de mil e trescientos é quarenta é quatro años. Assí que ha en este de mill é quinientos é quarenta é ocho doscientos é quatro años que tura este cantar o *areyto*. Por otro romance se sabe que el rey don Alonso VI hizo córtes en Toledo para cumplir de Justicia al Cid Ruy Díaz contra los condes de Carrión; y este Rey murió primero dia del mes de julio de mil y ciento é seys años de la Natividad de Christo. Assi que han passado hasta agora quatrocientos quarenta é dos años hasta este de mill e quinientos é quarenta é ocho, y antes avían seydo aquellas córtes é rieptos de los condes de Carrión; y tura hasta agora esta memoria ó cantar o *areyto*. Y por otro romance se sabe que el Rey don Sancho de León, primero de tal nombre, envió a llamar al conde Fernán González, su vassallo, para que fuese a las córtes de Leon: este rey don Sancho tomó el reyno año de novecientos e veynte e quatro años de la Natividad de Christo, e reynó doce años. Assi que, murió año del Redemptor de nuevecientos e treynta

(66) OVIEDO, *Sumario*, etc. p. 484.

é seis años: por manera que ha bien seyscientos doce años este mill é quinientos é quarenta é siete que tura este otro *areyto* ó cantar en España. Y assi podríamos decir otras cosas muchas semejantes y antiguas en Castilla" (67). Los *areítos* eran, pues, en este aspecto, los archivos y discotecas de los indios, donde éstos conservaban las crónicas de los grandes hechos tribales y los textos de sus enseñanzas escolares, todos grabados en la memoria colectiva, "fichados" en versos de cantar, catalogados en pasos de danza y recitados a ritmo de *mayohuacán*. Permítasenos recordar aquí que en nuestra lejana infancia, transcurrida en una isla mediterránea, el maestro de escuela nos hacía aprender, cantando nosotros los discípulos en alta voz y marchando todos rítmicamente en hilera, los nombres de las 49 provincias de España por su orden alfabético, la serie cronológica de los reyes visigodos y la tabla de multiplicar.

No debe maravillarnos ni parecernos inverosímil la gran memoria que tenían que ejercitar los indios para retener sus *areítos*, sobre todo los de sus leyendas e historias, y reproducirlos fielmente a cada ocasión. La falta de escritura alfabética o ideográfica, que fijara y perpetuara sus tradiciones y conocimientos, los estimulaba a la composición de cantos mnemotécnicos y les facilitaba el desarrollo de la memoria, como ocurre en los pueblos primitivos, sin alfabeto ni escritura. Bartolomé de las Casas elogiaba la memoria de los indios en general, impugnando en esto como en muchas cosas a Oviedo. "Lo mismo está probado y muy averiguado de la potencia en ellos memorativa, por la buena y favorable disposición, de la cual tienen inmortal memoria, como parece en las cosas diversas y muchas que toman de coro, así de las eclesiásticas y doctrina cristiana, como de las mundanas y seglares de sus historias; a cada paso, en cada ermita ó iglesia se juntan muchos á decir é dicen las horas de Nuestra Señora, de coro, que en breves días las encomendaron á la memoria, y otras muchas oraciones y devociones en romance y en latín y en sus lenguas, rezándolas ó cantándolas. De la doctrina cristiana no es cosa fácilmente creíble, porque veinte y treinta pliegos de papel escriptos hay muchos indios que quasi todos los han tomado en la memoria, y con pocos tropiezos los recitan sin pena alguna; de cosas antiguas entre ellos acaecidas y de muchos tiempos pasados, la memoria tienen por historia". (68)

Según los historiadores castellanos, entonces muy dados a profecías, presagios e intervenciones sobrenaturales, los *areytos* no sólo comprendían los hechos históricos como los romances, sino que a veces se anticipaban a la historia y no sólo decían los hechos pasados sino los venideros. Así nos lo cuenta López de Gómara, no sin cierta socarrona reserva (69):

(67) Oviedo, *Hist. Gen. y Nat.* Loc. cit.

(68) *Hist. de las Indias*, Cap. CXLIV.

(69) Ob. cit., pág. 175.

"Contaban los caciques y *bohitis*, en quienes está la memoria de sus antigüedades, á Cristóbal Colón y españoles que con él pasaron, cómo el padre del cacique Guarionex y otro reyezuelo preguntaron a su *zemí* é ídolo del diablo lo que tenía de ser después de sus días. Ayunaron cinco días arreo, sin comer ni beber cosa ninguna. Lloraron y disciplináronse terriblemente, y sahumaron mucho sus dioses, como lo requiere la ceremonia de su religión. Finalmente, les fué respondido que, si bien los dioses esconden las cosas venideras á los hombres por su mejoría, les querían manifestar á ellos por ser buenos religiosos; y que supiesen como antes de muchos años vernían á la isla unos hombres de barbas largas y vestidos todo el cuerpo, que hendiesen de un golpe un hombre por medio con las espadas relucientes que traerían ceñidas, los cuales hallarían los antiguos dioses de la tierra, reprochando sus acostumbrados ritos, y vertirían la sangre de sus hijos, ó cativos los llevarían. E que por memoria de tan espantosa respuesta habían compuesto un cantar, que llaman ellos *areíto*, y lo cantaban las fiestas tristes y llorosas, y que acordándose desto, huían de los caribes y dellos cuando los vieron. Eche agora cada uno el juicio que quisiera; que yo digo lo que decían".

De esta predicción ya se había hecho eco el erudito clérigo abad de Jamaica, Pedro Mártir de Anglería, y se la había escrito al Papa: "Ciertos *areítos* compuestos por sus antepasados predecían nuestra llegada. En esas poesías que se parecen a las elegías, deploran su ruina: Los *Naguacochios* —dicen— es decir, los "hombres vestidos", desembarcarán en la isla. Estarán armados de espadas que, de un solo golpe, partirán a un hombre en dos. Nuestros descendientes sufrirán su yugo". Y tiempo después reprodujo esta tradición Antonio de Herrera: "Túvose por cierto, dice, que un cacique antiguo dijo a otro, que se conoció en el tiempo del descubrimiento de esta isla, que los que quedasen después de él gozarían poco de su dominio, porque vendría una gente vestida que los sujetaría a todos y se morirían de hambre, y los más pensaban que estos serían los caribes; pero como no hacían más que robar y huir, juzgaron que serían otros y después conocieron que era el almirante y los que con él fueron; y este pronóstico pusieron luego en canción, y le cantaban como los demás romances" (70). Con esta profecía, la conquista con sus hambres y tropelías venía a ser la consecuencia de una predestinación establecida por la inexorable fatalidad sobrehumana y anunciada por los demonios; tal como sucedió también en México, al decir de los historiadores. Las barbaridades de la conquista eran como el irresponsable cumplimiento de los ineludibles designios del Poder Sobrenatural.

---

(70) Ob. cit., Libro III, Cap. IV, pág. 42.

Por medio de los *areítos* también se transmitían de generación en generación los mitos y liturgias, conservados en versos que solamente les era lícito aprender a los hijos de los caciques, los cuales en las fiestas los decían a modo de cánticos sagrados, según cuenta Pedro Mártir de Anglería (71). Esta restricción significaba, sin duda, un privilegio de casta, de la cual salían los caciques y probablemente los sacerdotes, celosos de que el aparato de la comunicación con los poderes sobrenaturales, sus fórmulas y ritos esotéricos, no pasara a poder de quienes no pertenecían al grupo socialmente dominador.

Los *areítos* tenían, además, otras funciones sociales. Los *areítos* eran la compleja forma que tomaba entre los indios el fenómeno social que hoy decimos "fiesta", la cual era entre ellos una institución de gran importancia. No solamente como el goce de un excitante placer colectivo que enfocaba los anhelos y energías del grupo humano durante el tiempo de la espera y el de la realización. Era una ocasión de establecer y estrechar relaciones, no sólo entre los miembros indígenas de la misma tribu, sino entre los alienígenas o de tribus vecinas; y asimismo entre las autoridades y los gobernados. El *areíto* era también una importante función social de sentido económico. Ante todo porque era la manera de formalizar el concierto de las fuerzas individuales para una empresa de trabajo colectivo, como la tumba de monte, la siembra, la fabricación de una casa, de un templo, de un batey, de un pueblo o de una gran canoa, la realización de una gran ceremonia sacromágica que asegurase las cosechas o las lluvias y ahuyentase los desastres del huracán, etc.

Esa institución campesina de la "junta", que actualmente existe todavía en Cuba y otras Antillas y que alguien ha calificado de origen africano, es realmente de base indígena, porque ya los indios antillanos, (como también los negros de Africa, los campesinos blancos de Europa y los primitivos de otros continentes e islas) practicaron esa forma de trabajo cooperativo para las tareas superiores al esfuerzo individual o meramente familiar.

Del consumo económico de tales *areítos* puede decirse lo que de las análogas fiestas sociales de los maoríes escribió Firth, uno de los agudos analistas de las economías primitivas: "No puede negarse que en tales funciones había un considerable derroche, una descuidada destrucción de alimentos, que sólo podía tener excusa en la tradición social que consideraba a la generosidad como una primera virtud, aun cuando llevara al exceso. Hubiera sido ofender los cánones del buen gusto si se observara una estricta economía. La etiqueta requería una superabundancia de alimentos en tales acontecinientos, aun cuando amenazara la es-

(71) De *Orbe Novo. Década I*, Libro IX.

casez para el futuro. A veces, el apremio de tales sentimientos era más fuerte que las restricciones impuestas por una prudente economía". (72)

Las Casas, refiriéndose a los *areítos* de los indios de Cumaná, dice: "la costumbre déstos era, que cuando cuasi amanecía y quería anochecer, lo que llamamos en España entre lubricán o entre dos luces, comenzaban con diversos instrumentos (. . .) y con cantos y saltos, al son de las voces y atabales comiendo y bebiendo: por ocho días enteros no paraba la fiesta". En otro lado insiste Las Casas en que "suelen gastar ocho días arreo en bailes y banquetes", lo cual significaría ciertamente un gran dispendio; pues no solían ser escasos los participantes. El cacique "por grande fiesta mandaba juntar los principales de su tierra y allegábanse muchos hombres y mujeres". Muchos *areítos* reunían centenares de personas. En el *areíto* que dió la cacica Anacaona al gobernador de la Española, "andaban en la danza más de trescientas doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar". Sin duda, aquél fué un sarao excepcional, pues la cacica "no quiso que hombre ni mujer casada (o que hubiese conocido varón) entrasen en la danza o *areíto*" (73). Pero en las fiestas menos selectas de calidad, la cantidad de los participantes, hombres y mujeres casadas y vírgenes, era mucho mayor. Las Casas, ya lo vimos, habla de que en los *areítos* de Cuba tomaban parte hasta 500 ó 1000 indios juntos, hombres y mujeres.

Al parecer de Las Casas, los banquetes de los *areítos* no eran opíparos. Cuenta el sobrio dominico que "cansados de bailar y cantar, y de referir y llorar sus duelos, sentábanse a comer en el suelo, donde tenían aparejadas sus pobres comidas, por muchos que las quisiesen hacer espléndidas, porque todo cuanto los indios quieren juntar, es todo lacería comparado a nuestros excesivos y desaforados banquetes; eran gallinas, o venados, o conejos, o pescados de mar o de ríos, según de la una parte o de la otra están más cerca, y éstos asados o cocidos, y no haciendo dellos tan exquisitos y superfluos manjares como nosotros hacemos". Pero, de todos modos, la comida no debía ser parca, porque a renglón seguido dice Fray Bartolomé que "la comida duraba dos y tres horas", y que durante ellas ni una sola vez bebían, "sino después de hartos". Había, pues, hartura de comida como luego la había también en la "bebedura" embriagadora, "la cual era vino hecho de maíz, que para emborrachar tiene harta fuerza", del que, según Las Casas "bebían hasta no poder más o que se acababa el vino aparejado y se vaciaban las vasijas". En otro lugar dice el mismo historiador: "comen hasta hartarse y beben hasta embeodarse y el que más bebe y se destempla es

---

(72) Raymond Firth, *Primitive Economics of the New Zealand Maori*. Londres, 1929. p. 323.

(73) Oviedo, *Hist. Gen. y Nat.*, Libro V, Cap. I.

de todos por más valiente y valeroso estimado" (74). Un convite a tan numerosos comensales y con tal *buffet*, como hoy se diría, que ritualmente lograba la hartura, era sin duda, una "fiesta de sociedad" muy costosa, en la cual "se echaba el resto".)Con el *areíto* iban siempre al banquete y la bebida, no sólo con abundancia sino con despilfarro. Es decir con "esplendidez" porque con ello se trataba por el organizador de la fiesta, fuese un cacique o un magnate, o un pueblo, de ganar "esplendor". En esas fases primarias de la organización económica, son de carácter institucional ciertos actos de exhibición y de alarde de riqueza y de consumo "conspicuo" para lograr un subido rango social.

En todo tiempo ha existido el alarde de riqueza como un trascendente "figurao" económico para ganar prestigio e influencia. Aun en la economía burguesa contemporánea existe la función del despilfarro, como enseñó Thortein Veblen. Pero entre los indios, donde no existía el capitalismo, ni el dinero en la forma actual, ni el poder de la acumulación de la riqueza, como establecieron ante ellos los europeos de Colón, la riqueza tenía un valor social de ostentación que, entre otras maneras, se manifestaba por las grandes cantidades de alimentos y bebidas y por los grandes convites y saraos que el potentado tenía que dar a sus subordinados y a sus colegas, como medio correlativo de distribución e intercambio de los valores económicos. Esta obsequiosidad entre los indios no significaba, pues, que fueran manilargos por vicio sino por costumbre institucional. No sólo porque aquélla era signo de alto rango sino porque había de ser correspondida con económica reciprocidad, la cual era impuesta también por las normas tribales. A los conquistadores les sorprendió siempre esta típica liberalidad de los indios con ellos. Las Casas, al referir la acogida que hicieron a Hernán Cortés los indios de Cozumel, dice que "trujeron sus presentes de gallinas, pan de maíz, y mucha miel y frutas, porque *nunca jamás los indios vienen a los españoles manvacíos*, y es costumbre también muy antigua entre sí". Pero aquéllos eran dadivosos porque el intercambio de presentes era en ellos una consuetudinaria institución social de distribución económica.

Quien describa la economía de los indocubanos, lo cual está por hacer, tendrá que explicar cómo entre ellos existieron esas mismas instituciones económicas que ya han sido estudiadas en otros pueblos de análoga primitividad económico-social. Y entre éstas está la "fiesta", que los antillanos llamaban *areíto*, que no sólo era un canto o un baile, como suele creerse, sino una complejísima institución de cohesividad y funcionamiento social. Se acepta que el derroche de alimentos en esas fiestas era en parte debido a que no se sabía el número de invitados que asistirían. Sólo aproximadamente podían imaginarse a cuánto ascenderían los visi-

(74) *Apologética*. Loc. cit.

tantes, y como las reglas de hospitalidad nativas requerían un generoso tratamiento de todos los concurrentes, la tendencia era pecar siempre por exceso./ Una insuficiente provisión que no permitiera atender a los visitantes, aun a los no esperados, exponía a los huéspedes a indirectas y pullas contra su ridícula ruindad, quedando resentida su reputación. Cierta cantidad de derroche era, pues, debida a esa carencia de equilibrio o defecto de organización que daba por resultado un exceso de provisiones y no al descuido o actitud imprevisora con respecto a los alimentos. Pero las causas del despilfarro eran, de todos modos, inevitables. "Las fiestas y obsequios de esa clase muestran lo que eran capaces de hacer los jefes y sus subordinados en su mutua emulación para mantener su fama de generosos; e igualmente la intensidad de la obligación en que se incurría al aceptar la hospitalidad en una fiesta. No sólo la perspectiva de tener que obsequiar a invitados, sino el hecho de haber sido atendidos como tales era asunto de grave responsabilidad. Dando una fiesta se satisfacían las obligaciones contraídas, el ser festejado imponía nuevas obligaciones, y cuanto mayor era el esfuerzo de una parte, mayor era luego el de la otra parte para sobrepujarlo (. . .) Cada fiesta dada por una tribu a otra imponía a los obsequiados la obligación de devolver la hospitalidad en el futuro. No se fijaba tiempo, pero el honor tribal requería que tan pronto como se habían acumulado los suficientes recursos se conviniera una similar reunión, en la cual los invitados serían festejados convenientemente. El fracaso en devolver la fiesta constituía una de las más severas faltas sociales, la de inhospitalidad y egoísmo. Además, la etiqueta requería que la segunda función, a ser posible, debía sobrepasar a la primera en abundancia y calidad de obsequios. El buen nombre de la tribu así lo exigía". De todas maneras, las fiestas eran notables acontecimientos, que inevitablemente imprimían su huella en la economía de la siguiente estación, pues casi todas dejaban los almacenes de la aldea casi vacíos, y como consecuencia en peligro la prosperidad de los meses inmediatos. Entonces la comunidad frecuentemente tenía que acortar las raciones hasta la próxima cosecha, y en tales períodos la regla era hacer una comida al día, siendo frecuentemente las mujeres y los niños los primeros en sufrir la escasez.

Para la celebración de tales fiestas, que eran obligatorias, se imponía una mayor extensión de las siembras y labores, lo cual podía a veces lograrse por un mayor esfuerzo colectivo; pero, dada la economía de los indios, extractiva y de incipiente agricultura, bastaban los azares de un huracán, de una inundación, aún sin las epidemias y las guerras, para trastornar todo el equilibrio económico y ocasionar el hambre. Leyendo los modernos relatos de la misérrima situación actual de los indios en ciertas regiones de América, sobre todo en las andinas por no decir en todas ellas, y lo gravosas que son para aquellos indígenas las celebraciones pom-

posas de las tradicionales fiestas eclesiásticas, que los obligan a ingentes expendios por gastos del culto, o sea de los clérigos, de las imágenes, los cohetes, las músicas, los vestidos, las máscaras de los bailes y procesiones, las comidas y las bebidas hasta la embriaguez... y el consiguiente estado de perenne adeudamiento, pobreza, ignorancia, desnutrición, enfermedad y opresión de la indiada, después de siglos de supuesta civilización y cristiandad, uno puede comprender, por esas ruinosas celebraciones de Corpus Christi y de santos, lo que debieron de significar las fiestas de los *areítos* y sus resonancias en la vida social, así en lo depresivo como en lo compensador.

Como observa Firth: "Sin dudas las fiestas fueron a veces muy gravosas para los nativos por razón de las pesadas obligaciones que imponían, y algún malestar económico hubieron de sentir como resultado del consumo de todas las reservas de provisiones; pero decididamente sobrepujaban a todos esos males el beneficio que resultaba al proporcionar un objetivo y un estímulo para el trabajo, al dar ocasión a un intercambio de obligaciones, al romper la monotonía de la vida ordinaria al dar oportunidad de extender el contacto social y la discusión sobre asuntos políticos, en hacer olvidad las divisiones de la tribu y al enlazar una tribu con otra. Donde se ha llevado a cabo una investigación especial, se ha visto que similares efectos se han obtenido con las fiestas de otros pueblos en las islas del Pacífico, y debemos deplorar la impremeditada intervención que frecuentemente ha tendido a extirpar de la vida nativa una institución de tanto valor cultural" (75). Así fueron los *areítos* indoantillanos en el aspecto económico de su función social. Los clérigos españoles, no pudiendo adaptarlos en las Antillas, los combatieron tenazmente por su íntima relación con la paganía, con los ritos de fertilidad y orgiásticos y con las borracheras; pero los *areítos* murieron por razón de economía más que por razón de pecado. Eran incompatibles con la estructura económico-social que los castellanos trataron de imponerles.

Apuntadas las funciones sociales del *areíto*, sin conocer las cuales no pueden apreciarse debidamente sus expresiones artísticas, porque ningún fenómeno cultural puede ser avalorado si no en relación integral con todas sus funciones, tornemos a sus aspectos estéticos, de canturía y bailoteo.

La música india era principalmente vocal. Con las cuerdas vocales se expresaban las melodías; pero, aún en el caso de tocarse en algún instrumento de viento como una flauta, ésta no era sino un sustituto de la voz.

De los datos ya expuestos se deduce que los temas de las canciones indias abarcaron todos los intereses y peripecias de su vida colectiva, desde los más trascendentales hasta los más livianos, según fuese la finalidad del canto. Los indios cubanos, como los indios en general, cantaban para

(75) RAYMOND FIRTH, ob. cit., pág. 326.

todo. "El canto, entre los indios, es, en efecto, mucho más que una música verbal; es una parte de la vida misma y contribuye a alterar sus destinos. Utilizan sus cantos, dice Le Jeune, (76) para mil propósitos: cantan estando enfermos y sanos, en las fiestas, en los peligros y sufriendo". Probablemente el canto más embrionario fué el meramente oral de los conjuros y de las oraciones que usaban los *behiques* o sacerdotes-hechiceros en sus prácticas sacromágicas. Ya Fray Ramón Pané, al relatar cómo eran las curaciones de los enfermos, señalaba las mascadas de tabaco y vomitivos para las purificaciones preliminares y decía: "entonces empieza el canto". El canto debió secundar todos esos ritos para intensificar su sacripotencia. Probablemente el brujo usaba lenguajes esotéricos, voces insólitas, falsetes, gangosidades, gritos y ululatos para simular el habla de los seres misteriosos. Y sin duda esos cantos eran de frases breves, de escasos tonos y fuertemente rítmicos, ajustados éstos y las melodías a las exigencias del lenguaje. El ritmismo debió de predominar en esos cantos y no la melodía; aún en la música instrumental a juzgar por la naturaleza percusiva de sus instrumentos. Así ocurre entre los indoamericanos precolombinos.

Es posible que entre los indios antillanos hubiese la "canción personal", o sea la exclusiva de un individuo, sin que nadie sino él pueda entonarla, como ocurre en otros pueblos indoamericanos. Le Jeune dice en su *Relation* de 1636: "Cada cual tiene su propia canción, que nadie se atreverá a cantar sin inferirle una ofensa. Por esta razón a veces entonan un canto que pertenece a sus enemigos, con deliberado objeto de agraviarlos". "La canción personal" es evidentemente una parte de la magia o de la "medicina" que cada indio posee y que tiene poder como tal. Un tipo especial de canto comprende las espontáneas melodías que conciben soñando o bailando, a las cuales los indios atribuyen especial significación como revelaciones del poder sobrehumano, muchas de ellas asociadas con algún animal, que se revela como tutelar de aquel a quien trasmite el canto. Quizás el aspecto más pintoresco y patético de la vida del indio es el canto de muerte con que cada indio trata de enfrentarse con su fin, a veces compuesto en el mismo instante supremo, a veces preparado con antelación; si le es posible, el indio muere cantando; y el aliento de vida se desvanece en el mundo de los espíritus como un aliento de canto" (77). Dado el uso del canto en sus ceremonias de magia, es verosímil que los cubanos también conocieran ese género de canciones, pero nada consta en tal sentido. (78)

Las canciones de los indios antillanos debieron de ser de tipo preferentemente dialogal como consecuencia de la intensa e íntima socialidad

(76) LE JEUNE, En *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, IX, pág. 11.
(77) *Jesuit Relations*, Tomo IX, Cap. III.
(78) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, IX, págs. 11-12.

que caracteriza toda su vida. En cuanto a la estructura de los *areítos*, éstos eran antifonales o responsoriales, como se deduce claramente de lo expuesto por Oviedo, al decir que ésta manera de baile paresce algo a los cantares e dancas de los labradores", que él vió en España y Flandes, "baylando hombres y mugeres en muchos coros, respondiendo a uno que los guía ó se anticipa en el cantar, segund es dicho" (79). Dice Las Casas: "todos al son de sus instrumentos musicales cantaban unos y respondían otros, como los nuestros suelen hacer en España". El canto del *areíto* era, pues, dialogal. Lo iniciaba uno y le respondía el coro. El solista, quien "levantaba el canto", como hoy se diría en el vernáculo de Cuba, era llamado *tequina*. Según Pedro Mártir, a los *areítos* "se les canta cada uno con un aire apropiado a las circunstancias". Y según Oviedo, se usaban dos tonos, así por el *teqina* como por el coro, el cual cantaba al "tono alto o bajo que la guía les entonaba". Decir, como López de Gómara, que los *areítos* "tiran a tristeza al empezar y paran en locura", es afirmación referente al típico *accelerando* de los bailes cuando son finalidad mágica, mística u orgiástica, como todavía puede advertirse en la música afrocubana, y en la "beodera" con que terminaban estos *areitos*.

Ese carácter antifonal o responsorial de los cantos indios, al menos en los *areítos*, presupone la coordinación de un solista y un coro. Y así se evidencia por las menciones de los cronistas. El *tequina* era el que iniciaba el canto y el coro le respondía. Se ha escrito que: "como con frecuencia se hacía uso de canto, distinguíase con el epíteto de *samba* entre los indios cubanos, a los individuos que dedicados al arte estaban encargados de dejar oír sus voces en las distintas festividades". Así dice A. de Gordon (80), dando a Bachiller como referencia. Bachiller dice que *Samba* es el nombre de "las encargadas de cantar los *areítos* (81), tomando este error de Edgar La Selve (82): pero este aserto carece de fundamento. *Samba* es voz africana que corre mucho por América en varias acepciones, algunas de ellas relacionadas con cantos y bailes; pero nada tuvo que ver con los indios precolombinos. En Haití, todavía hoy, se llama *samba* a quien dirige el coro, al "principal *chanteur et chansonnier*" de las danzas corales propias de los cultos afroides y divertimientos populares; y de ahí procede el error anacrónico de tomar por nombre indio, equivalente a *tequina*, lo que es innegablemente un vocablo bantú.

El *tequina*, "guiador" o "maestro", entonaba la frase del canto y callaba mientras los demás respondían con las mismas palabras, lo cual aseguraba la fijación de la frase y su significado en la conciencia colectiva.

(79) OVIEDO, *Hist. Gen. y Nat.*, Libro V, Cap. I.

(80) *El canto de los indios cubanos. Gaceta Musical de La Habana*, 1899. pág. 91.

(81) *Cuba Primitiva*, pág. 336.

(82) En un artículo de *Les Archives de la Societé Am. de France*, 1874-1875. página 357.

La estructura dialogal de los cantos daba una gran independencia al *tequina* o solista, el cual, dueño de su frase, decía lo que era debido según la liturgia tradicional para cada caso, o lo que era necesario para la función ocasional a que servía el *areíto*: un pregón, una sátira, un chiste, etc. Como dice Oviedo, a veces "se inventaban otros cantares" y hasta danzas. El *tequina* era, pues, un verdadero "guiador" y podía improvisar a su antojo si la oportunidad lo permitía.

El *tequina* podía ser hombre o mujer, según Oviedo. Según éste, hacían los *areítos* "algunas veces los hombres solamente y otras las mujeres por sí". El esfuerzo del *tequina* era, sin duda, muy agotador si se tiene en cuenta que los *areítos* duraban muchas horas arreo; por lo cual, como cuenta Oviedo, "algunas veces se remudan aquellas guías o maestros de la danza; y mudando el tono y el contrapás, prosigue en la misma historia, o dice otra (si la primera se acabó) en el mismo son u otro". (83)

Dada la importancia de las funciones del *tequina* y de las personales dotes de capacidad que su cargo requería, era natural que se distinguieran ciertos individuos por su arte sobresaliente. Oviedo recuerda cómo "algunas veces se inventan otros cantares y danzas semejantes por personas que entre los indios están tenidos por más discretos y de mejor ingenio en tal facultad". Estos *tequinas* serían quizás profesionales, u oficiales como los cantores u oradores de corte; pero en los *areítos* vulgares el puesto de guiador sería espontáneo o escogido por el grupo de los *"areitantes"* (*passez le mot*). Es muy probable que en ciertas liturgias de magia o religión el solista antifonero fuese un *behique*, sacerdote o hechicero, el mismo que dirigía toda la función, el que en ella "llevaba la voz cantante". En tales ceremonias litúrgicas siempre hay un oficiante supremo que es el único que "tiene la palabra" sacra y operante del portento, aun cuando sean muchos los ministros, acólitos y coristas que lo acompañen en el desarrollo del rito. Pero, no obstante, esos *tequinas* que pudieran denominarse *ex officio*, es muy verosímil, a juzgar por el citado texto de Oviedo, que en las Antillas como en el Perú y en México hubo bardos encargados de trasmitir los cantos tradicionales y de producir otros por su propio genio. El germen de esta institución aparece en muchas tribus indoamericanas, en las cuales los ritos y misterios se trasmiten en cantos tradicionales y esa debió ser función permanente de ciertos *tequinas* de profesión.

Tequina es vocablo equivalente a "maestro", es decir el profesional distinguido por su capacidad superior en cualquier arte. Lo dice Oviedo, refiriéndose a los indios de Tierra-Firme: "Para comenzar las batallas, o para pelear, y para otras cosas muchas que los indios quieren, tienen unos hombres señalados, y que ellos mucho atacan, y al que es de estos

(83) OVIEDO, *Histñ Gen. y Nat.* Libro V. Cap. I.

tales llámanles *tequina*. No obstante que a cualquiera que es señalado en cualquier arte, así como en ser mejor montero o pescador, o hacer mejor una red o un arco u otra cosa, le llaman *tequina*. Así que el que es maestro de sus responsiones y inteligencias con el diablo, llámanle *tequina*". Y tratando de los *areítos* dice "guía uno y dícenle que sea él el *tequina*, esto es "el maestro".

En esos *tequinas* hemos de ver los primeros poetas y "literatos" de Cuba, y también sus primeros músicos en el orden histórico. En cuanto a las primeras manifestaciones de las bellas artes de la palabra en Cuba, que en este caso de los indios sólo con gran impropiedad se pueden decir *literatura* porque ellos no tenían letras, sería de interés entretenernos un tanto más, analizando los escasos datos que se obtienen de las narraciones de los cronistas en cuanto al contenido poético de sus recitados; pero este tema queda fuera de nuestro propósito y lo dejamos para los estudiosos de la historia de Cuba, quienes no podrán negar que los cubanos aborígenes, antes de que llegara Colón a su isla, ya tenían folklore, historia, oratoria y poesía amorosa, épica, elegíaca, religiosa, guerrera, etc.; en fin, tenían "literatura". Cierto es que esta "literatura preliteraria" de Cuba pronto desapareció toda ella, sustituída por la postiza e injertada de los blancos conquistadores y la también forastera y, como la indiana, ingráfica o analfabética, de los negros africanos; pero no puede prescindirse de su consideración como una real poesía cubana, si se trata en verdad de componer una *historia literaria de Cuba* y no particularmente, como suele ocurrir casi siempre, de una *historia de la literatura hispánica de Cuba*, que es su expresión troncal y mejor, pero no la única del pueblo cubano. Suprimir de la literatura cubana las poesías de los *areítos* o los discursos históricos y filosóficos de Hatuey y del cacique de Macaca, aún cuando sólo haya llegado a nosotros un poco de su espíritu y aún menos de su externidad formal; o ignorar, sólo por ser "cosa de negros", la actual riqueza folklórica que los cubanos de piel oscura han heredado de sus abuelos de varias culturas africanas; es tan incorrecto como lo sería borrar de la historia literaria de España, por no pertenecer al idioma castellano, los nombres de Marcial, Séneca, Prisciliano y los juglares gallegos, o los de Ziriáb, Averroes, Maimónides y Abencuzmán.

En ocasiones solemnes el guiador del baile era quien debía de tañer un *mayohuacán* portátil, acompañando con sus toques rítmicos las frases del canto y los pasos del baile; pero es de presumirse que en los *areítos* de numerosos participantes sería insuficiente el tañido de un solo tambor y que serían varios los tocadores de *mayohuacán*, los cuales marcharían al frente de la teoría danzante o tocarían en el centro de la rueda de los bailadores, acompañados del son de otros instrumentos, como flautas y

pitos, y sobre todo del ruido de los cascabelejos que los danzantes llevaban en los cintos, brazales y jarreteras.

La gran afición a bailar, que tenían los indios antillanos, llamó la atención de los historiadores, desde los primeros años del descubrimiento y población. Ya Pedro Mártir de Anglería dice que "los indios aman también la danza, siendo bastante más ágiles que nosotros, en primer lugar porque a nada se dedican con más gusto que a la danza, y en segundo, porque van desnudos y los vestidos no pueden entopecerlos".

Los bailadores de *areíto* lo hacían, sin duda, con todos los músculos de su cuerpo y no sólo con las piernas. Así ocurre en las danzas primitivas, por lo general. Las Casas dice que "dando mil saltos y haciendo mil gestos". Describiendo ciertos antiguos bailes *mitotes* de México, Cervantes de Salazar cuenta que los indios cuando danzaban en los templos hacían diferentes mudanzas e iban "magnifestando sus buenos o malos conceptos, sucios o honestos, con la voz, sin pronunciar palabras y con los meneos del cuerpo, cabezas, brazos y pies, a manera de matachines, que los romanos llamaron *gesticulatores* que callando hablan. A este baile llamaron los nuestros *areíto*, vocablo de las islas de Cuba y Sancto Domingo" (84). Según Las Casas, Oviedo y otros, los indios en los *areítos* "danzan sueltos y trabados de la mano", o bien "trabados brazo con brazo", "en rengle" o sea en hilera, o en corro, "a la redonda yendo y viniendo", o "en arco", formados los danzantes en línea semicircular, o "en muela", es decir formando ángulo la línea de los bailadores. Por sus pasos se mueven "adelante y atrás a manera de un contrapás", ora "pasean", ora "saltan", ora "voltean". Lo cual no impedía que en conjunto y por lo general todos bailaran muy ordenadamente sus ritmos, ajustados a la danza colectiva. Las Casas admiraba este arte coreográfico de los *areítos*, diciendo: "...era cosa de ver su compás, así en las voces como en los pasos, porque se juntaban trescientos o cuatrocientos hombres, los brazos de los unos puestos por los hombros de los otros, que ni una punta de alfiler salía un pié más que el otro, y así de todos" (85). Y en otra ocasión escribe Las Casas: "El principal de cada lugarejo guiaba y regulaba los suyos, bailando, y saltando, y cantando todos juntos, con tanto compás y orden, que las voces, y saltos, y meneos de todos no parecían sino una voz, y saltos y movimientos de sólo uno" (86). Según el mismo Fray Bartolomé: "Las mujeres por sí bailaban con el mismo compás, tono y orden".

Con los escasos datos de los cronistas no se puede aventurar hipótesis alguna acerca de si esa forma de baile "en corro" se relacionaba con el

(84) FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *Crónica de la Nueva España*. Madrid, 1914. p. 463.

(85) *Apologética*, Cap. CCIV.

(86) *Apologética*, Cap. CCXLIV.

tipo de casa circular que era el *caney*, siguiendo la teoría de Curt Sachs que hace correlativas las formas del baile con la construcción de la casa (87). Según este musicólogo, los bailes circulares corresponden a pueblos de chozas en círculo y los bailes en filas a aquéllos de casas rectangulares. Los indocubanos tenían *caneyes* de planta circular y *bohíos* de base rectangular, si bien no sabemos si una y otra forma arquitectónica procedían de culturas originariamente distintas, como es verosímil. El *caney*, que era el edificio principal, de función religiosa y tribal, tenía la planta circular como los templos de Mesoamérica consagrados a *Quetzalcoatl* y demás dioses del terrífico huracán (88), y es probable que los *areítos* de tipo circular o espiraloide se refiriesen a los ritos consagrados a este temidísimo meteoro. En Cuba los indios tenían también casas de base rectangular y los *areítos* se bailaban "en corro" y "en rengle", en rueda o en hilera y también en líneas sinuosas como la serpiente, según la hipótesis de Sachs, Marro y otros; pero nada puede inferirse con visos de seguridad tocante a esa correspondencia de ciertos fenómenos morfológicos y decorativos en las diversas artes plásticas.

Que en los *areítos* debió a veces comprenderse algún alarde de resistencia física, parecen demostrarlo las condiciones de algunos de tales bailes, que serían de ese tipo especial y a ese efecto organizados. López de Gómara, aludiendo al final de ciertos *areítos*, dice que los indios en la fiesta "comen callando y beben hasta emborrachar. Quien más bebe es más valiente y más honrado del señor que les da la cena". Pero los *areítos* a veces representan un agotador consumo de energía física, pues según se lee en los cronistas, "les dura tres o cuatro horas, sin tomar resuello". Los indios "bailan seis horas sin descansar, algunos pierden el aliento. "El baile del areíto" a veces les dura desde un día hasta otro. Y sobre todo, se advierte que "el que más baila es más estimado". Esto hace pensar si ese tipo de *areíto* sería un rito *de passage* que tenían que "pasar" los jóvenes para justificar su valor; una ceremonia equivalente a esa curiosa danza de prueba que tenían los aruacas de Guayana, en la cual los bailadores cada uno con un látigo en la mano, apenas comenzaba la danza ellos marcaban el compás con latigazos dados al unísono, y de tiempo en tiempo se destacaba una pareja de ellos que, frente a frente, se entraban a zurriagazos rítmicos, cada uno contra las rodillas del otro, hasta que uno se rendía (89). Este baile era un rito *de passage*, como diría Van Gennep, para entrar los hombres en la plena varonía tras esa prueba de resistencia. Pero no hay dato para creer que la practicasen los indios antillanos. Los cronistas seguramente habrían señalado

(87) CURT SACHS, *Wolrd History of the Dance*, Nueva York, 1937. pág. 145.

(88) FERNANDO ORTÍZ, *El Huracán*, etc.

(89) E. F. IM THURN, *Among the Indians of Guiana*. Londres, 1883. pág. 326, figura 33.

entre los aruacas de las Antillas un rito tan sorprendente, si allí lo hubiesen descubierto.

Las danzas de los *areítos* eran, sin duda, miméticas, como lo son todas las primitivas y particularmente las rituales que constituyen una presentación mágica, "presentación o re-presentación". En ocasiones imitarían con sus ademanes y pasos las faenas que se proponían realizar, para cuyo rito propiciatorio era el *areíto*. Las Casas refiere un caso en que "de cada compañía iba uno delante, vueltas las espaldas, hasta la puerta de la casa del señor, entrando en la casa, no cantando; uno fingía que cazaba, otro que pescaba, los demás modestamente saltando; y así entrados, usando del arte oratoria como si la hubieran estudiado, alababan al rey o señor y a sus progenitores y sus hazañas con diversos gestos y ademanes" (90). López de Gómara, refiriéndose a los indios de Cumaná, dice que "entran luego todos haciendo seiscientas momerías: unos hacen del ciego, otros del cojo; cuál pesca, cuál teje, quién llora, quién ríe, y uno ora muy en seso las proezas de aquel señor y de sus antepasados". (91)

Acaso en alguna de esas pantomimas trataban de evocar a tales o cuales dioses, cuyas eran las tareas o figuras a que aquéllos aludían con sus movimientos alegóricos, tal como ocurre hoy día en Cuba con muchos bailes de la santería afroide. El P. Du Tertre, que trató de los indios de las Antillas francesas, describe un baile que ejecutaban los indios durante los eclipses de luna, cuando creían que *Maboya,* la Serpiente del Viento, se la iba a tragar. Todos bailan entonces en ronda, "saltando los dos pies juntos, una mano sobre la cabeza y otra sobre la nalga; sin cantar, pero lanzando de cuando en cuando gritos lúgubres y espantosos" (92). Por todos esos detalles se deduce que ésta no era sino una danza mimética del huracán, según explicamos pormenorizadamente en otro lugar (93). De los *areítos* de Puerto Rico escribió Iñigo Abad: "Todos sus bailes eran imitación de algún asunto (. . .) El de la guerra era el más expresivo de todos; en él se representaban todas las acciones de una campaña completa, la partida de las tropas, su entrada en el país enemigo, las precauciones del campamento, las emboscadas, el modo de sorprender al lontrario, la furia del combate, la celebración de la victoria, la conducción de los cautivos; todo se representaba a los espectadores con tanto ardor y entusiasmo que parecía combatían de veras, conformaban los gestos, fisonomia y voces a las circunstancias respectivas del asunto, acompañando siempre la música y canto" (94). La mímica jugaba,

(90) *Apologética,* Cap. CCXLIV.

(91) Ob. cit., pág. 208.

(92) *Nouveau Voyage aux Lles de l'Amerique.* París, 1742. Tomo II, pág. 278.

(93) F. Ortiz, *El Huracán,* pág. 630.

(94) Iñigo Abad toma estos datos, según dice, de Roverson (T. II, fig. 457).

pues, un gran papel en la coreografía indoantillana. Toda danza primitiva de carácter ritual es pantomímica y con frecuencia se desarrolla en forma de mimodrama. Esta elocuencia mímica es observada entre los actuales indios suramericanos, en cuyas historias y danzas se imitan todos los gestos, ademanes y movimientos de los personaje y animales que intervienen en la acción. Ciertos bailes rituales de los indios, dice el Marqués de Wavrin, "exigen la colaboración de verdaderos actores".

Parece advertirse que en los *areítos* indios, como suele ocurrir en pueblos de culturas similares, los hombres se adornarían por lo general más que las mujeres. Según los cronistas, éstas a veces tomaban parte en los *areítos* "desnudas y sin pintura alguna si eran doncellas", pero si casadas usaban "sólo unas bragas", es decir las típicas *naguas* o *enaguas*, tejidas de algodón. Según Gómara: "Las mujeres se untan con estas colores para danzar sus *areytos* y porque aprietan las carnes". (95)

Los ritualismos simbólicos de los *areítos* exigían en los bailadores ciertos elementos decorativos. Sobre todo se pintaban el cuerpo de rojo, con el zumo de la bija, y de negro con jugo de la jagua, como hacían en todas las ocasiones ceremoniales. Sin duda, los bailadores iban "muy galanes". Según Las Casas y otros contemporáneos suyos, "tíznanse de veinte colores y figuras: quien más feo va les parece mejor". Iban "pintados de negro, colorado, azul y otros colores", o "enramados de flores y plumajes, unos con coronas, otros con penachos, otros con patenas de oro en el pecho"; "y todos con caracoles y conchas a las piernas para que suenen como cascabeles y hagan ruido". Las Casas, contando de los indios de Cumaná, dice que "allegábanse muchos hombres y mujeres adornados cada uno de las mejores joyas, y si se vestían de algo, al menos las mujeres con lo mejor que alcanzaban; poníanse a las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos sartales de muchos cascabeles, hecho de oro y otros de hueso. Si andaban todos desnudos, pintábanse de colores los cuerpo y las caras, y, si alcanzaban plumas, sobre aquellas tintas se emplumaban".

Es verosímil la afirmación de Fewkes de que las plazas de los pueblos indios, o *bateyes*, sirvieran para los *areítos*. Los cronistas, como bien indica Sven Loven (96) nada dicen de la existencia de recintos especialmente destinados a bailar; pero dado el carácter religioso de los *areítos*, concordante con el también religioso de los *bateyes*, es probable que en éstos se celebraran las ceremonias. Sin excluir, quizás, los *areítos* mortuorios, como piensa Fewkes. Pero no todos los *areítos* tenían que celebrarse en el *batey* o recinto donde se efectuaban los religiosos juegos de pelota... Las Casas dice de los *areítos* que tenían lugar con los "indios sentados en torno de una plaza y si no en lo más ancho de su casa", o

(95) Ob. cit., pág. 174.
(96) Ob. cit., pág. 96.

sea en el *caney* del cacique, en el palacio, templo o edificio de las ceremonias públicas. Y no se piense que éste tenía necesariamente que ser reducido, pues en algunas de las rústicas habitaciones de los indios podían caber muchos de ellos.

En las descripciones de los *areítos* indianos no aparecen más instrumentos musicales que los *cascabeles* y los *atabales roncos* que dice Las Casas, o sea "aquel mal instrumento", a que se refiere Oviedo; es decir el *mayohuacán*, y aún este autor señala que los *areítos* se celebraban "sin él", o sea con sólo la música de los cantos y con el rítmico golpe de los pies en el contrapás". El nombre de *areítos* fué luego aplicado por los castellanos a ciertos bailes, como los *mitotes* de Nueva España, los *taguí* del Perú, etc.; pero estos bailes de Tierra Firme solían ser de más atractiva belleza. Según Oviedo escribe, "los (*areytos*) de esta isla, cuando yo los vi el año 1515, no me parecieron cosas tan de notar como las que vi antes en la Tierra Firme y he visto después". Alonso de Zorita, al referirse a los *areytos* continentales, dice que éstos les "hacen muy gran ventaja" a los antillanos, en los cuales "el canto era muy tosco" (97). Debemos, pues, precavernos de confundir los *areítos* verdaderos de las Antillas con otros bailes de más valor estético entre los indios de México, y rechazar la errónea afirmación de Sánchez de Fuentes, cuando refiriéndose a que "Rubén M. Campos, el notable escritor y crítico mexicano nos habla de los cantos y bailes primitivos de los "aztecas" (98), quiere inferir de este autor "cómo los *areítos* también fueron cultivados por éstos *en igual* forma que lo hicieron nuestros *siboneyes*" (99). Lo cual no es cierto, porque no se sabe si los *ciboneyes* bailaban *areítos* como hacían los *taínos*, ni los *mexicanos* danzaban "en igual forma" que los indios de Cuba, ni Campos dijo tal cosa.

Advirtamos asimismo que danzas ceremoniales y mímicas parecidas a los *areítos* estilábanse también entre ciertos pueblos indios de Norteamérica, próximos a Cuba, o sean los seminoles de Florida, los creeks, los natches, etc. como fiestas religiosas y ritos agrarios de juegos de pelota, propiciatorios de las lluvias y para bendición de los primeros frutos. Sin que faltaran al final las beoderas orgiásticas (100). Pero, cualesquiera que fueran las conexiones étnicas en la ancestralidad de unos y otros indios, no parece que hubiera interfluencias directas entre ellos en aquellos tiempos.

Fuera de los ya transcritos detalles que dan los cronistas, no hay otros para formar mejor juicio de los *areítos*. En el ya citado libro de Roberto Mateizan se insertaron estas antojadizas inexactitudes además

(97) *Historia de la Nueva España*, 1585. Ed. de Madrid, 1909, p. 315.

(98) *El Folklore y la Música Mexicana*, pág. 28. México, 1928.

(99) E. SÁNCHEZ DE FUENTES, *Folklorismo*, p. 12. Habana, 1928.

(100) JAMES G. FRAZER, *Spirits of the Corn and of Wild*, Londres, 1920. Vol. II, págs. 75 y siguientes.

de las ya citadas, respecto a la música indocubana: "El *areíto* no era el baile aborigen, como generalmente se cree y aún se determina en los libros didácticos" (...) "En su verdadera acepción, el "*areíto*" era el verso, que como factor poético, llenaba la condición retórica de la balada y como pieza musical tenía la significación de himno y de plegaria". Mucho más grave y más falto de verdad es lo siguiente: "Los bailes propiamente dichos, eran varios: *diumba, titiritaina, changüí* y *jarana*. Entre éstos, la *diumba* era el más característico. Mientras unos tocaban y cantaban, otros bailaban (101). El *changüí*, cuya significación se ha trastornado, era un baile que se ejecutaba repitiendo el mismo contoneo (102). La *jarana*, más que el nombre de una danza, era el calificativo de la fiesta en que se bailaba por breve tiempo. Y por fin existía la *guaracha* que era la canción que se improvisaba de momento (*sic*) y que muy bien puede corresponder al *guateque* de nuestros campesinos". Pero todo esto es irreflexivo y sin el menor fundamento. Esos nombres y bailes no son sino españoles o afroides, como se indica en nuestras notas al pie, y en nada se relacionaron jamás con los indios de Cuba.

No puede sostenerse que los indios cubanos tuvieran manera conocida de "escribir" su música, o sea de fijar la parte más elemental y básica de la misma. J. F. Rowbotham (193) sostiene que los indios norteamericanos algunas veces registraban sus melodías por medio de palos ranurados, indicándose por la posición de las ranuras cuándo debía subirse o bajarse el tono. Los indios chippewa, por medio de un elaborado sistema de signos pictográficos, conservan sus cantos escribiendo aquéllos sobre rollos de corteza de abedul (104). Y para idéntico propósito los peruanos usaban el *quipus*, según Garcilaso de la Vega (105). Pero es difícil precisar hasta qué punto son musicalmente ciertas estas apreciaciones, y en cuanto a las Antillas nada permite aceptar hipótesis semejantes. Aquí habría palos ranurados, pero ni se conocían los *quipus* mnemotécnicos de los incaicos ni las pictografías de otras culturas; ni la menor alusión a esos métodos de anotación consta en los historiadores.

De los *areítos* indios nada quedó más que su recuerdo, y ni siquiera éste en cuanto a lo musical. Francis Augustus Mac Nutt, traductor de las décadas de Pedro Mártir, dice en una nota por él puesta al pie de una página de *Orbe Novo* que "existen algunos ejemplares de *areítos*"

(101) *Diumba* es una danza de los congos.

(102) *Changüi* es vocablo congo, donde significa cierto baile con cantos. Ya está esa palabra conga, en la forma *Kisangüí*, en la obra del capuchino GIOVANNI ANTONIO CAVAZZI DA MONTECUCOLI, *Istórica Descrizióne de' tre Regni, Congo, Matamba et Angola, situati nell'Etiopia Inferiore Occidentale e delle Missioni Apostoliche efercitateui da Religiofi Capuccini*. Bolonia, 1867, p. 167. Véanse más detalles en FERNANDO ORTIZ, *Glosario de Afronegrismos*, Habana, 1924, p. 166. *Jarana* es voz española.

(103) *History of Music*, Londres, 1885-87, III. pág. 198.

(104) *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. IX, págs. 10-11.

(105) *Comentarios reales*. Lib. III, Cap. XXVII.

(106). Pero no dice dónde pueden hallarse, por lo que debe de haber confundido los verdaderos *areítos* antillanos con ciertos cantos de los indios centroamericanos, a los que alude Brasseur de Bourbourg en su *Grammaire Quiché*, los cuales pertenecen a una cultura étnica muy distinta. Sánchez de Fuentes llegó a sostener que los indios cubanos del cacique Hatuey cantaban un *areíto* "compuesto con referencia a *Anacaona*, Reina de la Maguana, hermana de *Mayobanex*, rey de los Ciguayos, y de *Behequio*, cacique de Xaguará y mujer de *Caonabo*; la inteligencia más clara y la más bien dispuesta de la Isla, según Delmonte", cuya letra, dice así

Aya bomba ya bombay (*bis*)
La massana Anacaona (*bis*)
Van van tavana dogay (*bis*)
Aya bomba ya bombay (*bis*)
La massana Anacaona (*bis*) (107).

Y con este tema "indio" aquel músico escribió un poema sinfónico, "típicamente cubano". Pero el supuesto *areíto de Anacaona* no era sino un *couplet* acriollado por el *vodú* de los negros de *Haití* en sus guerras contra los blancos. (108)

La supuesta indianidad del tal *areíto de Anacaona* es el argumento principal y de más aparato de toda la teoría de Sánchez de Fuentes; pero carece de base alguna. El músico cubano tomó como sostenes de su tesis los dichos de Antonio Bachiller y Morales y de Miguel Rodríguez Ferrer. En el año 1847 el Congreso de los Estados Unidos nombró una comisión para que estudiara las culturas de las tribus indias aún existentes en América y en uno de los volúmenes publicados por aquella comisión investigadora apareció el supuesto *areíto de Anacaona*. Véase su texto como lo reprodujo Bachiller (*Figura D*) y como ha circulado en Cuba (*Figura E*).

Bachiller y Morales en una de sus eruditas obras indianológicas (109) dió cuenta de tales datos; pero Sánchez de Fuentes, sin transcribirlos textualmente, aparentando basarse en su texto literal, escribió lo siguiente: "Ampliando nuestras noticias acerca de este *único testimonio* (sic) de la musicalidad de los indoantillanos, diremos que el citado escritor manifiesta que "de las Antillas no se encuentra otra cosa", añadiendo

(106) Edición de N. York, 1912. Vol. I, p. 172.

(107) EDUARDO SANCHEZ DE FUENTES, *Influencia de los Ritmos Africanos*, etc., págs. 13 y 14.

(108) Así sostuvimos ya en 1935 en nuestra *Historia de la Arqueología Indocubana*, Tomo II, p. 290, y luego en nuestras conferencias *Los factores humanos de la cubanidad*, Habana, 1940, p. 19 y otras.

(109) *Cuba Primitiva*, Habana, 1883, p. 138.

que se supone que este *areíto* sea de Haití". Y en otro lugar añadió: *"Sin que nosotros podamos garantizar la absoluta veracidad de dicho areíto, hay que fiar en la honrada labor de Bachiller y Morales"* (110). Pero aquél prescindió indelicadamente del texto completo de Bachiller, quien jamás afirmó que tal *areíto* fuese genuino; antes al contrario.
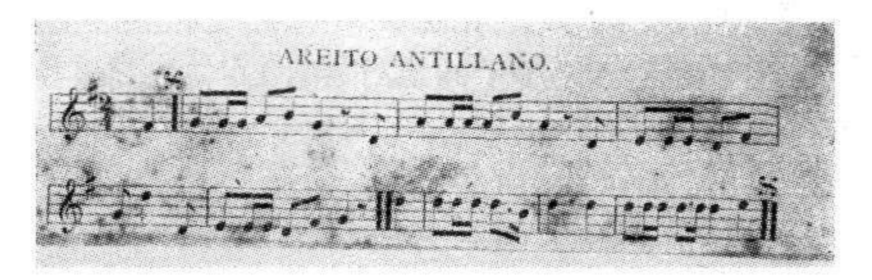


Fig. D.—El supuesto *areíto de Anacaona*, según copia de Bachiller.

Como bien ha dicho Arrom: "No estando seguro de que estos versos fuesen la letra de un verdadero *areíto*, Bachiller los cita con gran cautela, y nos remite al capítulo XII de su mismo libro, donde, con probidad de investigador honrado, añade: "...En cuanto al *areíto* de Anacaona
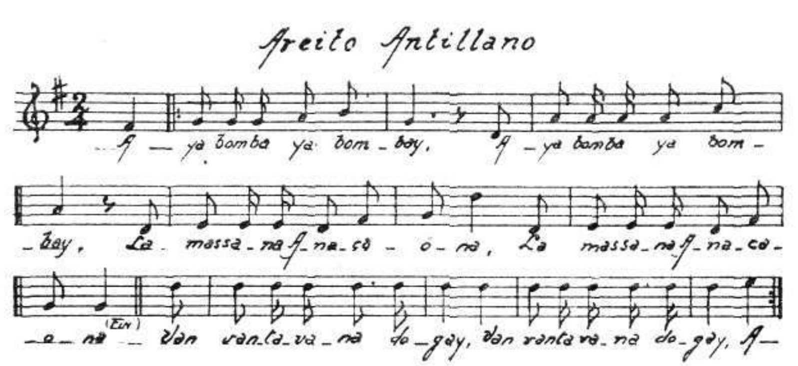


Fig. E.—Transcripción moderna del apócrifo *areíto*.

que he copiado en capítulo anterior, y cuya música se ha colocado en otra parte de este trabajo, no es todo lo auténtico que era de desearse, fué facilitado a Schoolcraft por el reverendo Hamilton Pierson, quien lo obtuvo de Guillermo J. Simone, de Port-au-Prince" (111). Bachiller añade que este Mr. Simone "era vecino de Charleston, aunque residió mucho tiempo en Haití". Y sigue: "en lo que hace a la música, dice Pierson

(110) SÁNCHEZ DE FUENTES, *Folklorismo*, Habana, 1928, p. 91.

(111) JUAN JOSÉ ARROM, *Letras en Cuba antes de 1602*. En *"Revista Cubana"*, 1944. Vol. XVIII.

que es superior á la de las tribus americanas de los Estados Unidos; pero D. Joaquín Pérez, dominicano, en sus *Fantasías Indígenas*, (1877), copia la parte de una tradición que se conserva referente á ese *areíto*, en que puede haber semejanza y la diferencia es de explicarse por la de la ortografía de las dos partes: francesas y española: *bombé* (española) *bombai* (francesa). He oído pronunciar a dominicanos *gombé*" (112). Como se ve, el polígrafo Bachiller no aceptó como genuino *areíto* indio el recogido por Schoolcraft en Sto. Domingo, y Arrom ha podido hacer este comentario: "Los investigadores menos cautos, dando por cierto lo que Bachiller ofrece como ludoso, han fundado en ese hallazgo toda una serie de ilusorias afirmaciones en cuanto a los orígenes de nuestra música y nuestra lírica". (113)

Miguel Rodríguez Ferrer en su obra, de ciertos méritos hoy demasiado olvidados, dice así: "Según Oviedo, que más circunstancialmente describe estos bailes públicos a que llamaban *areytos ó cantares*, en estos bailes era cuando recordaban sus historias con el recitado del monótono canto con que se acompañaban, ya individual, ya en coro, tomándose las manos unas veces, trabándose otras de brazo á brazo, y siguiendo todos el compás y el canto de cierto guía ó bastonero que daba algunos pasos adelante y atrás, y todos danzaban en torno al compás de las palabras del guiador que reciba la historia, cuyos versos y palabras repetían hasta que este mismo bastonero, maestro ó guiador de la danza acababa dicha historia, cuyo relato duraba a veces desde uno á otro día, según el propio cronista que he venido copiando al describir lo que era este baile. Tales eran estos *areytos*, entre los que fueron muy nombrados el de San Juan de Puerto Rico, durante el que se resolvió por los indígenas un levantamiento y la muerte del valeroso Salazar, como el de Anacaona en Santo Domingo, que fué una de las fiestas más esplendentes de aquella Princesa india, tan viciosa como desgraciada. En la propia Cuba, según Herrera, "el primer *areyto* celebrado por sus indígenas con argumento europeo, fué el que mandó hacer el cacique Comendador (...) en obsequio de Nuestra Señora la Virgen, madre de Jesús. Y estas danzas, aunque ya con grandes modificaciones propias de la civilización y del tiempo, las he contemplado aún en los campos de Cuba tras de cuatro siglos que allí la vieran por primera vez los españoles. La raza india ha desaparecido y la danza ha quedado. Todavía, según lo pude presenciar un día en la parte oriental, en Mayarí, á la margen del río Sevilla; y en la parte occidental, por las Vegas de la Consolación del Sur, eran incansables sus guajiros cuando se entregaban por noches enteras a esta danza, recitando

(112) *Cuba Primitiva*, p. 138.

(113) Con el ambicioso título de "*El canto entre los indios cubanos*" publicó un artículo el Dr. ANTONIO DE GORDON Y DE ACOSTA en la *Gaceta Musical de la Habana* (1899, p. 91). En él se da un brevísimo resumen de lo ya publicado por BACHILLER y se alude al *Areíto de Anacaona*, sin hacer comentario alguno.

ciertos cantos en los que hay también una voz que hace de solo, y muchas otras que hacen de coro, como allá en los pasados tiempos. ¡Legado tradicional de unos á otros! ¿Y acaso la afición de la cubana, á su reposada y ondulante danza de salón, en la que también es incansable; necesita de otro origen?" (114). Esta creencia de Rodríguez Ferrer sobre la vigencia de los *areítos* en los campos de Cuba, todavía en las década finales del siglo XIX, es pura ilusión. Ya él mismo dice, sin precisar cuáles eran, que esas danzas él las ha contemplado "ya con grandes modificaciones propias de la civilización y del tiempo".

En lo único que se parecerían tales danzas campesinas vistas en Cuba durante el siglo pasado a las propias de los indios cubanos era en que durante unas y otras se entonaban "ciertos cantos con una voz que hace de solo y muchas otras hacen de coro". Pero así ocurre en Cuba desde hace siglos, aún desaparecidos los indios, en todos los bailes que los negros trajeron de Africa y también en ciertos bailes de los guajiros blancos oriundos de España, con los mismos cantos improvisados y responsoriales. El mismo Rodríguez, así lo reconoce implícitamente al decir en este párrafo de su obra: "Nuestros cronistas no nos han trasmitido, con seguridad, cuáles eran estos cantos; existieron, y en mis viajes de exploración por la Isla encontré su forma trasmitida, muy especialmente entre los guajiros o montunos de la Vuelta Abajo; pues aún cuando *no fuera ya su baile un areíto* tan pausado como el de los indios, sino *más bien el baile andaluz que llaman zapateado*, todavía noté que se *improvisaba* durante el mismo baile cierta recitación cantada como el indígena lo hacía, y que todos los demás repetían un mismo pensamiento, copla ó estribillo, según era costumbre entre los indios hacerlo" (115). Asemejanse en el canto improvisado por un solista y respondido por el coro, y nada más. Ni tambores, ni maracas, ni cascabeles, sólo guitarra o tiple y guayo. Ni rueda de numerosos danzantes tras de un *tequina*, sino baile por parejas y el andaluz y acriollado *zapateo*. ¡Nada indio!

Esto aparte, tampoco Rodríguez Ferrer aceptó el *areíto de Anacaona* como auténtico. Pero Sánchez de Fuentes acudió a Macías. (116), uno de tantos autores de la segunda mitad del siglo XIX, que se señalaron por sus "numerosos y hasta ridículos errores, nacidos del prejuicio de negar la supervivencia de voces indígenas en el habla contemporánea de los cubanos". Sobre la letra del supuesto *areíto de Anacaona*, dijo Macías que está escrita en el español que havlaban los indios, (*sic*) y añadió: "Véase cómo lo hubiera dicho el marinero Rodrigo de Triana": *¡Haya*

(114) Miguel Rodríguez Ferrer, *Naturaleza y Civilización de la Grandiosa Isla de Cuba*. Segunda Parte, Madrid, 1887, ps. 164-165.
(115) Ob. cit., p. 140.
(116) José Miguel Macias, *Diccionario cubano etimológico*. Veracruz, 1885. *Etimologicarum Novum Organum*. Xalapa-Enríquez, 1899.

bomba! ¡Ya bomba hay! ¡La macana floranreal Ven, ven, tovana (de "tova, como "pavana" de "pava") *do hay, etc.*" Pero no parece que este argumento banal merezca ser considerado seriamente.

Contra la autenticidad indígena del consabido *areíto* se presenta el razonamiento importantísimo de que su música aparece escrita en la escala heptafónica, propia de los blancos conquistadores, en vez de la pentafónica que debía ser la de los indios de Cuba, como la de los demás indoamericanos. Pero esto no arredró a Sánchez de Fuentes. El reconoció que "es fácil comprender que se dude de la autenticidad de este *areíto*, que, como hemos visto, está dentro de la escala heptafónica, hoy en uso". Pero arguye de esta caprichosa manera: "todo induce a creer que nuestros indios adoptaron la escala heptafónica de los españoles, y *es seguro* que antes de la conquista cultivaron, como todos los indoantillanos, la pentafónica, atributo de muchos pueblos primitivos, pero desconocida en España". Esta inducción carece de base alguna; pero, no obstante, su autor dice: "estimamos, *por tanto*, que este *areíto* fué escrito (*sic*) por los indios cuando ya la conquista abrió a sus actividades y gustos, nuevos horizontes". "Repetimos que todo induce a creer —y la supervivencias (*sic*) del *areíto de Anacaona* confirma nuestro aserto— que nuestros indios llegaron a "escribir" sus *areítos* con la gama de sonidos, para ellos de toda novedad, de los españoles, debido, entre otras razones, al mimetismo, tan corriente en las razas primitivas" (117). Este argumento es de lo más hueso. ¡Los indios cubanos de la época de la conquista ya *escribiendo* solfas al estilo que los europeos sólo lograron mucho tiempo después! Aparte de que también es pura fantasía esa idea del "mimetismo tan corriente de los primitivos", como si éstos fueran simios. "Este fenómeno de mixtificación, añade Sánchez de Fuentes, de verdadero injerto, ha ocurrido, sin duda, en todos los contornos de la América española, y la música de nuestros aborígenes, si perdió su pureza con la conquista, al adoptar una escala distinta y acaso una nueva forma, conservó cierto encanto de primitivismo, cierto perfume que ha perdurado dentro de la policromía de nuestro cancionero". (118)

Apretado por dicho argumento, Sánchez de Fuentes acepta que "los haitianos continuaron utilizando la escala de cinco sonidos, o distintas escalas pentafónicas, ya que no eran iguales las que cultivaron los indios de América"; pero recuerda que, según Las Casas, "los cantos y bailes de los indios de Cuba eran más suaves, mejor sonantes y más agradables que los de Haití", y de esto infiere que los cantos de los cubanos siboneyes (*sic*) eran "mejor sonantes" porque estaban precisamente "escritos de una gama más rica, de siete sonidos" (119). Esta hipótesis es pura-

(117) *Folklorismo*, Habana, 1928, p. 17.
(118) Ibidem, p. 15.
(119) Ibidem, p. 14.

mente imaginativa. Equivale a suponer que los dispersos indios de Cuba, inmediatamente después de iniciada la conquista de la Isla por los españoles, cambiaron sus hereditarios sistemas tonales por el de sus conquistadores, con tal rapidez que Las Casas, en el breve tiempo que él pasó en Cuba, ya advirtió la diferencia en suavidad y mejor sonancia de la música cubana, sin darse cuenta de que esto era porque los indios ya habían aprendido a tocar y cantar como los españoles. Un fenómeno tan hondo y repentino de transculturación en la música, que está en lo más profundo de la psiquis humana, jamás se dió en parte alguna; ni siquiera en el caso de un pueblo sumergido totalmente por una gran oleada de invasores, lo cual no ocurrió en Cuba, donde los españoles fueron escasos y los indios los combatían.

¿Cómo pudo haberse dado esta vertiginosa transformación musical en el brevísimo período desde que, después de la planificación cometida a Sebastián de Ocampo en 1508, se inicia la ocupación de la Isla por los europeos, allá por 1512 (según Las Casas, que estuvo en ella) hasta 1515, cuando Fray Bartolomé se fué de Cuba para no volver jamás? ¿Y con cuáles elementos musicales podían haber influído los españoles sobre los indios, sus *tequinas* y sus masas corales, para que éstos en sólo tres años desecharan los cantos sagrados de sus abuelos y los transportaran todos al exótico sistema heptatónico de Europa? ¿Acaso contarían los españoles con algunos otros instrumentos que no fuesen algún tambor de guerra y alguna vihuela, como la de aquel Juan Ortiz, que sólo por ser vihuelista dejó su nombre en las crónicas? ¿E iban los indios a cambiar su música típica por la de los invasores, a quienes odiaban, y contra los cuales cantaban precisamente sus *areítos* de guerra?

Adviértase por otro lado que jamás dijo alguien que el titulado areito de Anacaona era una supervivencia de los indios de Cuba (120); todos sus sostenedores convienen, cuando más, en que dónde cantaba tal *areíto* era en la isla Española, Haití o Sto. Domingo. Rodríguez Ferrer pensó haber "visto" *areítos* en Cuba; pero nunca dijo que uno de ellos fué ese de la mártir Anacaona. Sin embargo, Sánchez de Fuentes pretende que aquel seudo *areíto* era cubano, aunque heptatónico, y no pentatónico de las vecinas islas y patria de Anacaona. ¿Cómo llega aquel autor a tamaña inferencia? Ante todo dice que Anacaona fué la autora de tal *areíto*. Bien pudo ser esto porque ésta era "una muy notable mujer, muy prudente, muy graciosa y palanciana en sus hablas y artes y meneos, y amantísima de los cristianos", según Las Casas. Y además, como dice Pedro Mártir de Anglería, "componía con gran talento *areítos* o sean poesías".

(120) Con la excepción de ENRIQUE ZAS, quien escribió: "Si hemos de dar crédito a las crónicas, este *areíto* de *Agi Aya Bombé*, debió ser el más concurrido y solemne celebrado por los indios de Cuba; pero también el último cantado bajo la égida de sus dioses". ¡Pura imaginación! Como otras muchas afirmaciones, igualmente huecas, de la *Historia de Cuba* de este autor (p. 216).

Pero el hecho, supuesto, de que su nombre de *Anacaona* figure en el texto del imaginario *areíto* basta para pensar que no fué ella su autora. Sánchez de Fuentes resuelve el problema a su manera típica: haciendo que, por vuelo de fantasía, Anacaona viniera a Cuba y aquí compusiera el tal *areíto*. Nada autoriza a creer que Anacaona estuvo en Cuba ni que aquí hiciera música. Jamás abandonó las delicias y deberes de su "corte" como mujer del gran Caonabo y hermana del cacique Behequio, y luego como heredera de su cacicazgo de Xaraguá, hasta que ella, "amicísima de los cristianos" como escribió Las Casas, en medio de solemnes festejos en su honor fué sorprendida y asesinada por éstos, sus compañeros quemados vivos y ella ahorcada ante su pueblo, por orden y artería de Frey Nicolás de Obando, Comendador de Alcántara y gobernador de la isla. No obstante su famosa vida, pasión y muerte, dice Sánchez de Fuentes: "Reconocida por todos los que nos hablan de la conquista las envidiables dotes intelectuales de esta infortunada cacica, bien pudieron ser otros *areítos* escritos por ella los que se cantaron en Santo Domingo y en Haití con ocasión de las fiestas mencionadas, y éste que nos ocupa bien pudo ser producto de su númen en esta Isla, ya que nuestros aborígenes, como casi todos los indios de las Antillas, eran apasionados por el canto y el baile, y sólo se les atribuye como otra distracción el *batey* o juego de pelota" (. . .) "Pudiera ser que este *areíto* de Anacaona fuera de la Española importado a nuestra Isla (Cuba) por dicha reina. (121)

Sánchez de Fuentes piensa con lógica que los españoles trajeron a Cuba sus bailes y cantos. "Fuése en bailes o contradanzas, dice, donde se cantasen ciertas tonadas de las que nos habla Esquivel y Navarro en sus discursos, es lo cierto que algunas de éstas tenían por sobrenombre las *Folías, el Villano, el Canario* y otras por el estilo que fueron sin duda las primeras que hubieron de bailar los castellanos en Baracoa, en Santiago de Cuba y en las demás villas de la Isla"; y éstas "sirvieron, de materia prima para la *amalgama que forzosamente hubo de producirse* en la música cubana de aquellos días" (122). Pero aparte de ser imposible que las *folías, el villano y el canario* se pudieran bailar en Baracoa y Santiago en la época que se supone haber venido a Cuba la cacica de Xaraguá y aquí compusiera su *areíto* en escala heptatónica, por la muy sencilla razón de que cuando se pobló Cuba y se fundaron aquellas villas, ya Anacaona había muerto en martirio, con la colaboración de Diego Velázquez que aun no había conquista esta Antilla; recuérdese que en aquelas primeras albas del siglo XVI, aun en vida de Fernando el Católico, tales bailes no eran populares en Castilla. Pero nada de esto tenía importancia para Sánchez de Fuentes, quien llegaba en sus obstinadas lucubraciones a esta rotundez: "Nosotros, situados en un plano de lógicas

(121) Ibidem, págs. 11 y 12.
(122) Ibidem, pág. 16.

consecuencias, opinamos que, dada la amplia referencia de los historiadores acerca de *este areíto* que estudiamos, y teniendo en cuenta las razones que apuntamos en este trabajo, *no se puede impugnar, sin una base convincente, su autenticidad*".

A Sánchez de Fuentes tampoco le bastó que Miss Helen H. Roberts le escribiera: "Yo tengo una obra muy importante, compilada por el bibliotecario de música en la biblioteca pública de la ciudad de New York, que contiene todos los nombres y diseños de la música indiana que se conocen, y en ella *no hay ninguna referencia a la música de los siboneyes*. En cambio, hay muchos antecedentes de la del Brasil, México, Venezuela y otros países de América". Bien pudo alarmarle la noticia de Miss Roberts, al asegurarle ella, con la gran experiencia que tiene en estos asuntos, que los diseños atribuídos por el maestro Simóns a los siboneyes y que él titula "Canto a la Aurora", "Canto a la Tarde" y "Canto de Guerra", *acusan origen africano*" (123). ¿El discutido *areíto* no fué acaso otro maridaje musical de Africa, con el músico heptatónico y francés de Haití?

Los indios creyeron, en la primera época de sus contactos con los conquistadores, que sus *areítos* eran compatibles con la convivencia de ellos y los intrusos. Aun cuando los *areítos* tenían una función religiosa, los indios quisieron armonizar su gregaria liturgia del *areíto* con las ceremonias del culto eclesiástico de los españoles. Para ello se guiaban por un criterio de sincretismo religioso análogo al que luego manifestaron en América los negros africanos en relación a los blancos. Así como en las santerías afroamericanas de hoy día, son perfectamente combinables *Changó* y *Santa Bárbara*, *Ochún* y la *Virgen de la Caridad*, así para la incipiente síncresis indohispánica *Atabeira* era compatible con *Santa María*. Para ellos esta imagen fué un nuevo cemí muy poderoso, el cual, según cuenta Anglería, hacía milagros a favor del cacique, apareciéndose personalmente en sus batallas y guerreando contra sus enemigos. Así se explica que los indios cubanos compusieran cantos y celebraran *areítos* en su devoción.

El cronista Herrera relata ese hecho en esta forma: "...ciertos castellanos, después de haber sido de él (del cacique de Macaca llamado Comendador) bien recogidos y tratados, se fueron de viaje dejando un marinero, que por enfermo no pudo seguirlos, el cual, con lo que sabía de cristiano, aprendiendo algo de aquella lengua, enseñó al cacique y a los suyos algunas cosas de Dios, y en especial los impuso en la devoción de la Virgen Madre de Dios, diciendo que era reina del cielo y piadosísima y santísima, mostrándoles una imagen suya, que en papel llevaba, y recitándoles muchas veces el *Ave María*. Indújoles a que hiciesen iglesia, como casa de Nuestra Señora, y un altar en ella. Hecha la iglesia, la

(123) Ibidem, pág. 90.

adornaron, lo mejor que pudieron, poniendo muchas vasijas de comida y agua, creyendo que de noche o de día, si tuviese hambre comería... El Comendador, y todos, entraban en la iglesia y se hincaban de rodillas, las cabezas bajas, juntas las manos, muy humildes, diciendo: *Ave María, Ave María*, porque más adelante, si no eran muy pocas palabras, no podían aprender... Fué inestimable la devoción que el cacique y toda su gente tuvieron a Nuestra Señora, en cuyo honor le compusieron cantares y bailes, repitiendo en ellos muchas veces *Santa María...*" (124). Las Casas dice textualmente que los indios "tenían compuestas como coplas sus motetes y coros en honor de Nuestra Señora, que en sus bailes y danzas, que llamaban *areítos*, cantaban dulces, a los oídos bien sonantes" (125). Lo cual ocurría después de 1511, ya cuando la invasión ocupadora de Cuba por mando del Adelantado Diego Velázquez de Cuéllar.

Arrom ha comentado con realista criterio este relato de los cronistas: "Como puede colegirse, la noticia de que estos *areítos* tuviesen argumento europeo se ha interpretado con excesivo optimismo. Fuera de las palabras *Ave María, Ave María*, poco conocieron, no sólo de la lengua sino aún de la doctrina, aquellos cándidos indios que ponían *"muchas vasijas de comida y agua"*, por si la estampa sintiere deseos de satisfacer necesidades corporales. Tales ofrendas prueban que los indígenas consideraron la estampa simplemente como un zemí más entre los numerosos que tenían, ya que ésa era la forma de reverenciar sus figurillas de madera o de barro. Además, si, permitiendo cierta libertad a la imaginación, admitiésemos que estos cantares a la Virgen son el injerto de un incipiente *villancico* en un *areíto*, no cabe duda de que el injerto no prendió, pues ningún fruto ha dado posteriormente. Los *areítos* desaparecieron sin dejar huella alguna en la literatura de los colonos" (126)

Los indios, como es común entre los vencidos, tenían que acudir a la socarrona simulación para defedenderse en su impotencia. Bien claro lo daba a entender Cervantes de Salazar, precisando lo que entonces significaban tales *areítos*. "En estos bailes, cuando esta tierra se comenzó a conquistar, tractaban los indios la muerte y la destrucción de los españoles á que el demonio los persuadía. Son los indios tan aficionados á estos bailes que, como otras veces he dicho, aunque estén todo el día en ellos, no se cansan, y aunque después acá se les ha quitado algunos bailes y juegos, como el del *batey* y *patol* de frisoles, se les ha permitido, por darles contento, este baile, con que, como cantaban alabanzas del demonio canten alabanzas de Dios, que sólo merece ser alabado; pero ellos

(124) Esta relación aparece por primera vez en la obra del abad PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA, *De Orbe Novo* (Década II, Lib. VI). De éste la tomó FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, quien la consignó en su *Historia de las Indias*, de donde la copió casi literalmente el cronista ANTONIO DE HERRERA. Ob. cit,, Década I, Lib. IX, Cap. VII.

(125) *Historia*, Lib. II, Cap. XXIX.

(126) JUAN JOSÉ ARROM, ob. cit., pág. 70.

son tan inclinados á su antigua idolatría que si no hay quien entienda muy bien la lengua, entre las sacras oraciones que cantan mezclan cantares de su gentilidad, y para cubrir mejor su dañada obra, comienzan y acaban con palabras de Dios, interponiendo las demás gentílicas, abaxando la voz para no ser entendidos y levantándola en los principios y fines, cuando dicen "Dios". (127)

Esto no obstante, mientras en la Española y demás Antillas, sin excluir a Cuba, quedaban núcleos de indios en resistencia contra los conquistadores que le arrebataban sus tierras y les destrozaban sus familias, instituciones sociales, templos, libertades, sembradíos, poblados y hasta sus vidas, aquéllos cuando trataban de realizar algún importante acto colectivo acudían a celebrar un *areíto*, o sea su gran rito religioso y tribal, cuya profunda función de cohesividad gregaría no comprendían los españoles. Se sabe por ejemplo que "en la conjura de los caciques borinqueños, en Guaynía, se cantó un *areíto*, jurando y prediciendo la muerte de los invasores, antes del alzamiento de 1511, pero se ignora la letra y ritmo de este *areyto*" (128). El mismo Coll y Toste alude al supuesto *areíto de Anacaona*, diciendo que "entre los populares de Haití, según Guridi, había el *areyto Ayí, ayá bongbé*", "primero muerto que siervo", y añade con muy buen juicio: "Si las dos primeras palabras llevan radicales indoantilladas, la tercera parece africana". Y opina que quizás "esa canción pertenece a la época en que los negros empezaron a alzarse en La Española y a irse a los montes en son de rebeldía para sacudir la esclavitud. Del largo período de alzamiento del cacique Enriquillo en el Baoruco (La Española) debería conservarse algún *areyto* guerrero: pero los cronistas no dicen nada sobre este particular".

Es completamente imaginario el aserto de que "El último *areíto* de carácter nacional cantado en Cuba cuando aun ésta gozaba de su primitiva independencia indígena, según cuentan las crónicas, fué el conocido por *Ayi Aya bombé*, que alguien ha querido traducir por *Primero muerto que siervo*". La leyenda ha considerado a este *areíto* como un himno de libertad ante la amenaza de la invasión hispana. Se atribuye este *areíto* a Hatuey, quien huyendo de Haití por la persecución de que era objeto de parte de los españoles, como cacique que había sido de la provincia de Guajabá en La Española o Santo Domingo, se trasladó a Cuba en 1511 con muchos de los suyos" (129). En verdad, las crónicas nada cuentan de ese sucesoy la tal leyenda es sólo una bien intencionada superchería patriótica que el romanticismo cubano del siglo XIX creó para exaltar al héroe aborigen y hacerle entonar un canto libertador, un anticipado "Himno de Bayamo". El rebelde Hatuey celebró con sus guerreros el

(127) F. CERVANTES DE SALAZAR, ob. cit., pág. 39.
(128) C. COLL Y TOSTE, *Prehistoria de Puerto Rico*, San Juan, 1907, pág. 202.
(129) ENRIQUE ZAS, *Historia de Cuba*, pág. 215.

famoso *"areíto del Dios de Oro"*, como ya hemos dicho; pero ese *areíto* nada tuvo que ver con el imaginario *Ayi, Aya Bombé.*

Es cierto que los *areítos* fueron cantados en estas islas mientras hubo núcleos de indios. Refiere López de Gómara que "los españoles, acodiciándose más al oro que al prójimo... derribaron los ídolos de sus altares... vedaron todos los ritos y ceremonias que hacían (130). En éstas se cantaban los *areítos*. Estos fueron proscritos "como contaminados de idolatría" (131). Por una de las leyes de Burgos, promulgadas el 27 de Diciembre de 1512, se prohibieron los *areítos*, "que son los bailes que los indios tenían", de lo cual se lamentaba Las Casas como de una de tantas iniquidades cometidas "debajo de aquella palabra fingida y colorada, muchas veces repetida en las leyes y con que Dios fué irritado, conviene a saber *"que sean bien tractados"* (132). Pero los gobernantes de la conquista debieron de comprender que esa prohibición de los *areítos* implicaba la más profunda y doliente herida a los pueblos indios, como que penetraba en lo visceral de sus instituciones sociales, y era una medida impolítica, más excitadora al encono y la rebeldía que a la "pacificación", como entonces se decía, que trataba de "sopearlos" para el trabajo. Así fué que durante el gobierno en las Indias del astuto Cardelas Ximénez de Cisneros, por medio de una comisión de frailes jerónimos, se cortó aquella perniciosa restricción de los *areítos*, disponiéndose por el artículo 15º de las "Ordenanzas para el tratamiento de los indios", promulgadas en Zaragoza el 9 de Diciembre de 1518, como sigue: "Otrossy, porque avemos seydo informados que sy se quitasen a los dichos indios sus *areytos* e se les impidiesen que no los hiziesen como suelen, se les haría muy de mal, hordenamos e mandamos que no se les ponga ni consyentan poner ympedimento alguno en el haser los *areytos* los domingos e fiestas, como lo tienen por costumbre, e ansy mismo los dias de lavor, no dexando de trabajar por ello lo acostumbrado". (133)

En Cuba se tuvieron análogas peripecias tocante a los *areítos*. Los clérigos abominaban de ellos; pero las autoridades políticas tenían que otorgarles cierta tolerancia para no sublevar a los indios. En la famosa "experiencia de Bayamo", institución originalísima establecida por el gobierno para probar si un grupo de los indios era capaz de adaptarse a los usos y costumbres de Castillo, a la religión de los blancos y a su sistema de explotación del trabajo, hubo que contar con los *areítos* como

(130) Ob. cit., pág. 176.

(131) MANUEL SERRANO Y SANZ, *Orígenes de la Dominación Española en América*, Madrid, 1918, pág. 394.

(32) LAS CASAS, *Historia*. Lib. III, Cap. XVI.

(133) Véase M. SERRANO Y SANZ, *El Gobierno de las Indias por Frailes Jerónimos*. En la obra *Orígenes de la Dominación Española en América*, Madrid 1918. Tomo I, pág. DXCVII.

uno de los elementos cardinales de más difícil transculturación (134). Después de sus iniciales fracasos, la experiencia fué reorganizada: así vemos que en la *Instrucción para el Padre Francisco Guerrero de la manera que ha de tener con los indios que se pongan en libertad*, fechada por el Gobernador Guzmán en Santiago el 3 de Abril de 1531, se le ordenó a este clérigo de la experiencia, lo siguiente: "Y porque esta gente se vea sin quien con tino los vea y ande sobre ellos, es cierto que todo el tiempo que puedan han de exercitar en la *bulrrería* de sus *areytos* y porque, aunque esto es rruyn cosa dexárselos hazer, su Magestad por sus hordenancas no ha mandado del todo rrepoballe éstos, les aveys dexar hacer las fiestas solas y defenderles que no se pinten ni pongan aquellas maxcaras del diablo que suelen ponerse: hacerlos entender la burla que es los *behites*" (135). Es decir, se le consentirá a los indios cubanos la bulrrería, o sea el divertimiento, de sus *areítos*, pero se les prohibirán las pinturas, máscaras y figuras diabólicas que se ponían para sus rituales *areítos*. Parece que esta proscripción no iba a ser meramente verbal, pues dice Irene A. Wright que el P. Guerrero, en caso de retener aquellos alguna fe en las creencias idolátricas de sus antepasados, tenía que recordarles que eran "malos cristianos" y que "éstos eran quemados, como sin duda ellos ya se habían dado cuenta en los casos mencionados de Juan Muñoz y Escalante". (136)

Esta instrucción es documento importante para la etnografía indocubana porque atestigua que los aborígenes de la región oriental usaban de máscaras con figuras monstruosas, que los conquistadores calificaban de diabólicas, de la misma manera que acontecía en numerosos pueblos indios del continente, así en el sur como en el norte y en Mesoamérica, y como después ha podido verse entre los negros africanos con sus "bailes de diablitos", muy comunes antaño en La Habana y otras ciudades de América en ocasión de las fiestas de los días de Reyes y de San Juan y en las procesiones católicas del Corpus Christi; y aun hoy día se pueden observar en Cuba en los ritos religiosos de los ñáñigos y otros afrocubanos. Son genuina supervivencia africana de caretas, vestidos y liturgias, como

(134) Puede estudiarse en las excelentes monografías de José M. Chacón y Calvo, *La Experiencia del Indio*, Madrid, 1934 y Louis Hanke, *The First Social Experiment in America*. Harvard Univ. 1935.

(135) José Ma. Chacón y Calvo, *La Experiencia del Indio*, p. 51.

(136) I. A. Wrigzt, *The Early History of Cuba* 1492-1586. N. York, 1916, pág. 148. Estas noticias tienen que mantenerse *sub judice*. Ese libro aunque rico en noticias, sacadas en parte de los documentos del Archivo de Indias, de Sevilla, ha de leerse con suma cautela porque está hecho sin las reglas que se exigen elementalmente en casos tales, carece de precisas referencias y notas bibliográficas, ni al pie del dato ni en parte alguna. Miss Wright se conforma con decir que "por cada afirmación de hecho contenida en su obra, la autora se considera obligada a responder indicando el papel de los legajos de dicho Archivo que ella estima como evidencia suficiente para garantizar su afirmación"; y, además con declarar enfáticamente que "la historia de la Isla de Cuba no ha sido escrita hasta el presente libro" (sic).

en otras naciones de América, por ej. en Venezuela, donde mantienen su simbólica adaptación católica. Estos *areítos* con figuras enmascaradas pueden implicar muy significativas conexiones étnicas con ciertas culturas aborígenes de Suramérica; pero no cabe aquí su dilucidación. Además, dan base para inferir que en esos *areítos con máscaras* se trataría de ritos fúnebres e iniciarios, o "*de passage*", como suelen ser tales ritos en los pueblos donde se practican y como aun los vemos entre los afrocubanos.

El regio criterio a favor de los *areítos* fué mantenido. Por Real Cédula de 29 de Septiembre de 1532, se prescribió que a los indios se les respetaran sus costumbres: "Les dejaréis hacer sus *areítos* los días de fiesta, siempre que no sean contrarios a la religión", añadiendo estas reglas básicas: "Les quitaréis los vicios, les doctrinaréis, velaréis como sean holgazanes, sino que trabajen como labradores de Castilla". (137)

Aquella primera y única experiencia de "transculturación dirigida", como quizás hoy se diría, no tuvo éxito, como era de esperarse. Ni los españoles ni los indios se prestaban a ella, y éstos seguían resistiéndose al yugo y celebrando sus ancestrales *areítos* para estimular sus anhelos defensivos.

Los indios creyeron tener una favorable coyuntura histórica para ellos cuando la Isla fué despoblándose de españoles a consecuencia de las sucesivas expediciones a la Florida y demás costas de Tierra Firme. Ante la renovada insurgencia de los insumisos indígenas, los procuradores de los ayuntamientos de la Isla, reunidos en su junta de 1540, dirigiéronse a Carlos V haciendo constar lo siguiente: "En esta ysla nunca faltan yndios malhechores, como vuestra Magestad sabe, y esto es por el poco aparejo y posibilidad que ay para conquistallos, y en los términos de la villa de Asunción (Baracoa) y confines a esta cibdad (Santiago) andan más yndios alzados que en otras partes, los quales se hazen fuertes en la punta que dizen del Hermayei, y por ser allí la tierra muy fragosa no tienen temor de ser sojuzgados y especialmente viendo como ven y conocen que ya son pocos los onbres en esta ysla de quien pueden temer, y esto se platica y canta en los *areytos*, asy dellos como de los otros que están de paz, diciendo que ya no podemos durar mucho en esta tierra porque no quedan en ella syno los enfermos y los que poco pueden" (138). Además, la intolerancia clerical persistía. El obispo Sarmiento, deseoso de explotar a su colmo el trabajo de los indígenas, decía que "como los yndios no tengan que hazer, no se ocuparán sino de *areítos y en otros vicios y deszoluciones*", pero este prelado era un tipo tal y tan acusado por sus desafueros, que el mismo Emperador Carlos V, por carta de 11 de enero de 1541, le previno que enmendara su proceder, si quería evitar

(137) *Colección de Documentos de Indias publicados por la Academia de la Historia.* Cita de CHACÓN. Ob. cit., pág. 22.

(138) *Documentos Inéditos, etc.* 2ª serie. Tomo VI, pág. 95.

que procediera contra él. Todavía muchas décadas después, y con referencias a los indios de la Florida, que estaban bajo su jurisdicción diocesana, un obispo de Cuba abominaba expresamente de los *areítos* de los indios floridanos.

Según expresa Irene A. Wright, sin citar la razón de su dicho (139) todavía por 1576 existían indios cubanos, que ella denomina *cubeños*, los cuales, aun indómitos, seguían su vida salvaje "cantando, bailando, envenenándose y ahorcándose por decenas, aniquilándose en las minas y tramando rebeliones durante el *tiempo muerto*, cuando aquellos laboreos se cerraban" etc. Algunos pequeños núcleos de indios quedaban por entonces perdidos en las selvas, como el grupo de unos 60 *macuriges* que descubrió por 1576 el Capt. Cristóbal de Sotolongo por la vecindad de lo que hoy se denomina Ciénaga de Zapata; pero no parece verosímil que en esos pequeños grupos se mantuviera el *areíto* en su dramática estructura tradicional. El curioso detalle del bizarro Capitán Juan Ferrer de Vargas, mestizo hijo de español e india cubana, del que se murmuraba que había sido traído de Bayamo a la Habana para que enseñara "el bello arte de danzar al hijo del gobernador Carreño", nada puede significar en cuanto a la persistencia del bailoteo indígena; a pesar de que Irene A. Wright, de quien tomamos estos datos y habladurías, surgiere que el capitán "quizás devino experto en danzar a causa de su sangre india", la cual aunque "parece que se consideraba un detrimiento social para los teñidos de ella (. . .) aligeraba los pies para bailar" (140). El capitán Ferrer de Vargas, puesto al mando de la Fuerza de la Habana, aunque mestizo tenía laureles marciales ganados en Europa, y parece que si era experto en bailes y gustoso en enseñalos al hijo del magnate, ese debió de ser arte por él aprendido en el Viejo Mundo donde estaban muy en boga ciertas danzas de corte en que se lucían los caballeros y militares, amén de los bailes populares de allende, que eran muy distintos.

El *areíto* se extinguió cuando los indios antillanos perdieron su personalidad cultural. Los indígenas, con el tan brutal como civilizado impacto del alienígena Renacimiento latino, sufrieron algo definitivamente más grave que las conquistas, crueldades, tiranías, expoliaciones, servidumbres, hambres y enfermedades; perdieron su deseo de vivir. ¡Tanatomanía colectiva! Se suicidaban los indios y las madres no parían. Huelga de brazos caídos, de sexos caídos, de vidas caídas. Todo un pueblo se fué a la muerte; a otra vida, porque ya en la mundana habían perdido la fe en su cultura. Los indios murieron con su último *areíto* y se llevaron consigo su secreto. El *areíto*, ya muerto, siguió interesando como un

(139) I. A. Wright, Ob. cit., p. 195.

(140) Ob. cit., págs. 188 y 189. Esta no pasa de ser una de las antojadizas interpretaciones típicas de esta autora tocante a la historia de Cuba; no expresando en nota alguna de donde tomó tales noticias, es forzoso no darles mayor consideración.

elemento romántico en la perspectiva histórica de los indios; pero ni los músicos ni los literatos saben del arte vital de los indios cubanos nada más que lo poco que hemos recogido en estas páginas. (141)

Si el apócrifo *areíto de Anacaona* no es de *Anacaona*, ni siquiera es *areíto*, ¿qué es en definitiva? Ya dijimos que "no era sino un *couplet* usado por los negros del *Vodú* haitiano en sus guerras contra los blancos", como ya se había publicado hacía más de un siglo. Un escritor francés, en su muy interesante obra sobre Haití (142) y refiriéndose a las ceremonias religiosas de iniciación de los sectarios del afroamericano *Vodú*, transcribía textualmente estos versos que allí se cantaban con estribillo:

"Aia, bombaia, bombé,
Lamma samana quana,
E van vanta, vana docki
Aia, bombaia, bombé,
Lamma samana quana."

Se decía que estos versos, en lenguaje *créole* y con vocablos africanos, significaban: "Nosotros juramos destruir a los blancos y todo lo que ellos poseen; muramos antes que renunciar de ello". Así lo copia el mismo

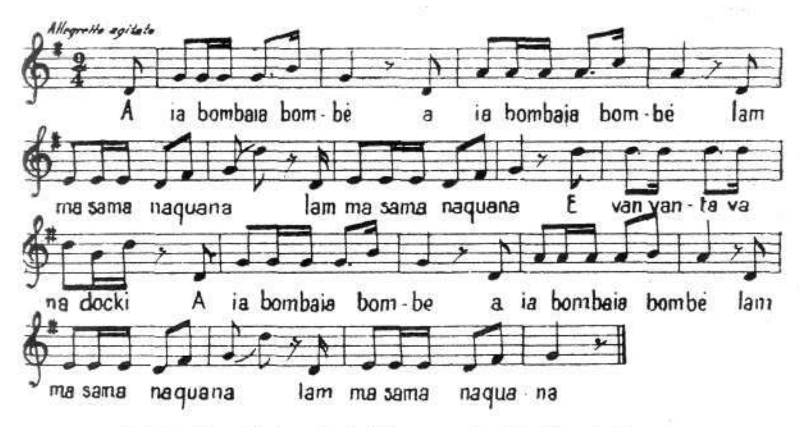


Figura F.—Canto afrohaitiano, según Droüin de Bercy.

Moreau de Saint-Méry, tomándolo de otro historiador francés y antiguo colono, Drouin de Bercy, quien trató antes que él de las revoluciones li-

(141) "Ya en pleno siglo XX, Sánchez Galarraga ha escrito una pieza teatral a la que llama "Areíto siboney en tres jornadas". Innecesario es decir que, fuera del imaginario ambiente indio de la trama, nada tiene que ver con la perdida tradición indígena". Nota de ARROM.

(142) MOREAU DE SAINT-MERY, *Description de la partie francaise de Saint-Domingue*. T. I., pág. 49.

bertadoras de Haití en un libro de 1814 (143). Esos mismos versos y su interpretación los hizo suyos, casi un siglo después, otro autor francés al tratar de la vida e historia de la isla llamada La Española (144). En fin, estos datos han sido recogidos por uno de los más culminantes etnógrafos contemporáneos de Haití, el Dr. Price Mars (145). Véase el texto literal y musical (*Figura F*).

Este profesor, en otro de sus ensayos de etnografía (146), toma de Drouin de Bercy y de Moreau de St-Méry, quien fué el primero que estudió con detalle los cultos religiosos afrohaitianos conocidos por *Vodú*, no sólo la transcripción del texto literal y musical que luego fué convertido en *areíto*, sino también la comparación de aquél con un canto litúrgico propio de las iniciaciones en el *Vodú*. Moreau de St-Méry, después de referir ciertos ritos mediante los cuales el neófito es preparado y puesto en el centro de un círculo negro trazado en tierra por un personaje que él llama "Rey del Vodú", dice que éste, "golpeándole en seguida ligeramente en la cabeza con una pequeña paleta de madera, entona esta canción africana:

Eh! Eh! Bomba, Hen! hen!
Canga Cafio té
Canga moune délé
Canga doki la
Canga li...

que repiten a coro los que le rodean formando círculo; entonces el recipiendario se pone a temblar y a bailar, lo que se llama *monter vaudoux*".

(143) DROÜIN DE BERCY, *De Saint-Domingue, de ses guerres, de ses révolutions et de ses ressources*, París, 1814, pág. 178.

(144) P. DE VAISSIERE, *Saint-Domingue, (1629-1789)*, París, 1909. pág. 179.

(145) PRICE-MARS, *Le Sentiment et le Phénomene réligieux chez les négres de Saint-Domingue.* "*Bulletin de la Soc. d'Histoire et de Geographie d'Haití*". Port-au-Prince, 1925, pág. 50.

(156) *Ainsi parlá l'Oncle.* Compiégne, 1928, pág. 116. SEABROOK, en su libro *Magic Island*, ha reproducido también esos dos breves textos en *créole*, y diciendo haberlos recibido de Price Mars, pero nada añade él por su cuenta. En las ceremonias del *voodoo* o *hoodoo* en los Estados Unidos también fué registrado el consabido conjuro afrohaitiano. NÉSTOR R. ORTIZ ODERICO.—*Panorama de la Música Afroamericana.* Buenos Aires, 1944. p. 50, tomándolo de textos norteamericanos, trae esta versión; con la ortografía a la inglesa:

Eh! Eh! hone, hone!
Canga bafie tay
Canga moon day lay
Canga de Keelah
Canga li!

Y Moreau de St Méry sigue diciendo: "Compárense con el canto del cual Drouin de Bercy da la música, las palabras y la traducción:

"A ia, bombaia, bombé
Lamma ramana quana.
E van vanta. Vana dockí".

"Traducción: Juramos destruir a los blancos y todo lo que ellos poseen, moriremos antes que renunciar a ello. Tengo esta traducción por algo sospechosa. Desde luego no nos dice a qué idioma africano pertenece. Varias palabras, tales como *Aia bombé*, parecen más bien porvenir de la lengua de los aborígenes de la isla. En todo caso, una traducción local les atribuye como un grito de guerra que significaría: "Antes morir que ser esclavizados". Es así como los letrados de la corte del Rey Henry Christophe lo ritmaron y lo hicieron adoptar a los que rodeaban al arrogante monarca". Según el haitiano Emil Nau, la letra del supuesto *areíto de Anacaona* no es "sino una invención de los juglares del Rey Christophe I de Haití, quien queriendo halagarse a sí mismo, comparándose con el cacique Enriquillo, urdió en su *Sans Souci* el estribillo que fué luego cantado en la mesa augusta y real". (147)

De estos datos resulta que el referido canto fué utilizado como himno de guerra por los haitianos bajo el gobierno de su rey Christophe, tan conspicuo cuando sus luchas por asegurar la consolidación de la independencia nacional de su país. Y se sabe también que a Moreau de St-Méry le dijeron que la consabida letra era en un idioma africano no precisado, si bien el historiador francés lo estimó dudoso, inclinándose a creer que algunas de sus palabras, cita precisamente *Aia bombé*, provenían del lenguaje de los indios aborígenes. Hacía bien Moreau de St-Méry en tener por "sospechosa" dicha traducción, porque ésta era totalmente inexacta, aunque no lo era su oriundez africana. Al referirse Arthur Ramos a estos versos, tomándolos de Price-Mars, dice atinadamente que en ellos parece haber voces derivadas del *quimbundo* (148). El texto de esta canción en nada alude a cacicas, ni revoluciones, ni a juramentos de vencer o morir; y era realmente africano, congo, y en definitiva también lo era el texto del famoso *areíto*, como habremos de ver.

Observemos ante todo que el texto del supuesto *areíto de Anacaona* guarda innegables equivalencias fonéticas con el reportado por Drouin de

---

(147) Cita de E. MARCHENA, *Del Areíto de Anacaona al Poema Folklórico*. Ciudad Trujillo, 1942. p. 28.

(148) ARTHUR RAMOS, *As Culturas Negras no Novo Mundo*. Río de Janeiro, 1937, página 178.

Bercy. Cotéjense sus textos, renglón por renglón, como sigue, y se sorprenderán sus estrechas aproximaciones:

Anacaona:	*Aya bomba ya bombay*
Drouin de Bercy:	*Aia Bomba ia bombé*
A.	*La massana Anacaona*
D.	*Lamma-rama-na quana*
A.	*Van van tavana dogay.*
D.	*E van vanta vana docki.*

Es, pues, fácilmente comprensible que el texto llamado de Anacaona, del cual no aparece dato alguno hasta después de 1847 y precisamente facilitado por un haitiano que vivía en Charleston (E. U.), no sea sino una derivación del texto anterior, del que ya se tenía constancia pública, por la obra de Drouin de Bercy, desde el 1814. Pero ¿qué significa ese canto afroide de las tropas del rey Christophe, consignado en el texto de Drouin de Bercy?

Hágase otra comparación, como ya indicó Moreau de St. Méry, entre el texto de Drouin anterior a 1814 y la fórmula ritual de los *vodú*. Véase el siguiente cotejo:

D.	*Aia Bomba-ia bombé*
M.	*Eh! Eh! bomba. Heu! Heu!*
D.	*La mmaasa (o mmara) na kuana*
M.	*. . . . . Canga Cafiote.*
	Canga moun delé
D.	*E van vanta vana docki*
M.	*Canga . . . . docki lá.*
	Canga li.

Las relaciones fonéticas entre uno y otro texto son evidentes; y toda ambigüedad se disipa cuando se traduce la fórmula ritual de los voduístas del lenguaje *congo creóle* en que está escrita; como es fácil apreciar sabiendo que una fórmula casi exactamente igual se ha usado siempre en las liturgias centenarias de los llamados brujos congos (*tata nganga* o *ngangulero*) de Cuba y se sigue recitando en nuestros días, como hemos oído repetidas veces. La fórmula del *vodú*, (que como se sabe es una religión formada en Haití por la sincresis básica de varias ceremonias africanas y muy señaladamente de las de los negros *ararú* y *fon* del Dahomey y de los del Congo y Angola), atendiendo a los vocabularios con-

gos y del *créole* o *patois* de Haití, debe ser redactada ortográficamente como sigue, que es tal como correctamente aun se pronuncia en Cuba:

¡Jei! ¡Jei!, ¡bomba! ¡Jei! ¡Jei!
Kanga Bafiote,
Kanga Mundéle
Kanga Ndoki (*la*)
Kanga (*li*) (149)

La voz *bomba* no es sino la del idioma congo *mbumba*, que en Haití fue afrancesada como *bombé* y castellanizada en Cuba como *bomba;* la cual significa en Africa y las Antillas una imagen, fetiche o habitáculo material de una entidad sacra o mágica que es invocada por los *tata nganga* o hechiceros. Las palabras *¡Jei!* no son sino interjecciones para llamar la atención del espíritu que está en la *mbumba* o "prenda", como también se dice en Cuba, con el cual se va a trabajar la operación de hechicería. *Kanga* significa en congo "amarrar" y por metáfora "amarre" o "hechizo". Todo embrujo es, en rigor, el "amarre" de una fuerza, de una voluntad o de un destino. *Bafiote* es en el mismo idioma congo el plural de *mfiote*, "hombre negro". *Mundele*, también en ese lenguaje bantú, significa "hombre blanco". *Ndoki* quiere decir en ese lenguaje "espíritu" o "brujo". Por otro lado, las voces del *créole*: *E van van ta vana* equivalen a: "*o vana, vana, vana*", repetición de *ovana* o simplemente *vana*, que en congo como verbo significa "garantizar", "realizar", y además es un vocablo locativo que se usa para indicar el objeto de la acción, como "aquí", "hacia aquí", "sobre esto", etc., cuando el objeto está en las manos del que habla. En este caso, *vana* significaría que la acción del conjuro, "amarre" o *kanga* se proyectaría sobre el *kanga* o hechizo que el brujo tenía en sus manos mostrándolo a la "prenda" o *mbumba*. *Kanga vana* es "amarra aquí o esto". La palabra conga *ta*, que aparece interpolada entre las tres *vana*, es un verbo de sentido continuativo, que en este

(149) La voz "*¡jei!*" *es la que* los afrocubanos dicen mucho vulgarmente por la castellana "*¡eh!*" o "*hei*". Es exclamación de estímulo que usan los negros mandingas para "jalear" a los bailadores, según cuenta MIGEOD (*A view of Sierra Leone*, New York, 1927, pág. 2503. Pero se usa también en otros idiomas.

El vocablo *bomba* es *mbumba* en congo y no tiene traducción literal en castellano. Ya nos referimos a su significado. Los monosílabos "*la*" y "*li*" que aparecen en la fórmula afrohaitiana no se pronuncian en Cuba; pero sí en Haití en cuyo vernáculo *créole* (compuesto de voces y giros del idioma francés y de otros africanos) "*la*" y "*li*" no son sino dos palabras *créoles* "*la*" y "*luí*" que en español dicen "*allá*" y "*él*" y que en Cuba no se estilan.

Con frecuencia esa evocación conjuradora para *kanga* o "encargar", como dicen los *nganguleros* afrocubanos, a ciertos entes ultrahumanos, se extiende a otros antepasados. Así se le oye decir también al brujo:

¡Kanga mumgonga! (los chinos)
¡Kanga ndundu! (los albinos)
¡Kanga mbaka! (los enanos) etc.

caso intensifica la acción del conjuro (o *kanga*) que se dirige (o *vana*) sobre el hechizo que se exhibe en la mano, como efectivamente hace el *tata nganga* en Cuba cuando invoca a los manes para un "trabajo".

Con estos antecedentes, la traducción al castellano de los seculares versos del *vodú* haitiano será como sigue:

¡Eh! ¡Eh! ¡Bomba! ¡Eh! ¡Eh!
¡Conjuro a los negros!
¡Conjuro a los blancos!
¡Conjuro a los espíritus! ¡Allá!
¡Conjúrolos!

Falta traducir algunas palabras que figuran en la primitiva versión haitiana que trae Drouin de Bercy del canto que luego se supuso de Anacaona. El segundo verso dice: *"Lam ma sama na quana"*, según consta de la letra del canto (*Figura D*), lo cual equivale con mejor ortografía a *"La masa mana kuana"*. La expresión *La masa mana* bien pudiera significar el nombre personal del espíritu del muerto que está en la "prenda" o *mbumba;* pues en tales ritos del manismo hechicero de los bantucubanos se considera que en el habitáculo material (caldero, tinaja o *makuto*) del ente que se conjura reside, preso por el *tata nganga* que lo domina con con su magia, el espíritu de un muerto, como el demonio familiar que estaba encerrado en una redoma por el alquimista medieval. Ese espíritu de un antepasado, en vida tuvo un nombre individual conocido, el cual debe ser necesariamente invocado para que su espíritu acuda "personalmente", mediante el conjuro del brujo, a trabajar bajo sus órdenes. Así se hace en Cuba, aun hoy día, en la brujería de origen congo. La "prenda" o *"mbumba"*, además, tiene por lo general un nombre de divinidad específica, representativa de una fuerza de la naturaleza, como por ejemplo "El Rayo" o *"Nsasi"*, y además recibe en los conjuros, que se dicen de manera críptica, el nombre del difunto cuyo espíritu y huesos están en el receptáculo susodicho, junto con ciertos líquidos, piedras, metales, palos, restos de animaluchos y amuletos sacromágicos que le suman sus misteriosas fuerzas. Así, hemos sabido de prendas de la brujería conga en Cuba que se llaman: *"Mamá Chola"*, *"Ma Rosario"*, *"Mari Ata"*, *"Ma Ofai"*; es decir con los nombres que en vida llevaron las personas, generalmente tenidas por poderosas brujas, y de cuyos esqueletos mondos se tomaron los huesos que están en la *mbumba* y constituyen su "fundamento". Estos nombres son expresados generalmente en esa forma abreviada; pero por lo común es mucho más largo y difícil su verdadero nombre, el que jamás se dice en público porque es el apelativo secreto del espíritu mediante cuyo conocimiento el brujo lo puede dominar al conjurarlo ritualmente. Por ejemplo, sabemos de una "prenda" bruja que

fué muy temida por sus poderes, cuyo nombre era "*Malatama Batalla Samalakún Sunsu Carabalí Cubrí Congo Simba Nkita Muana Nkita Lemba Kuna Mbansa*". Todas estas palabras, una criollas y otras africanas, formaban el nombre sagrado de la temible "prenda" o "*nganga*" que poseía un brujo fallecido hace no mucho y famoso por sus batallas contra otros hechiceros al servicio de magnates poderosos, en una de las cuales fué vencido y muerto por otro más astuto, que "lo templó". Y lo mismo tuvo que acontecer en Haití en cuanto al nombre de cada *mbumba* o *bombé*.

En el caso histórico que aquí nos interesa, la *bomba* cuya fuerza mecánica se invocaba en el conjuro o *kanga* del *bafiote*, el *mundele* y el *ndoki*, acaso se llamara "*Mana*", que en *créole* podía ser: *Ma Ana*, o sea el espíritu de una blanca mujer hispánica llamada *Ana* en su vida, cuyo cráneo u otro hueso estaba allí depositado.

No obstante esa verosimilitud, creemos que no sea satisfactoria tal traducción y nos parece más convincente la que sigue, comprendiendo todo el susodicho verso, que entendemos así en lenguaje del *vodú-congo*:

Areíto:	"*La-massa-na Anacaona*"
Drouin:	"*La mma-sa (o ra) -na-kuana*"
Vodú-congo:	"*Loá m marasa, mana, kuana*".

Loá, que en el francés de Haití se pronuncia así, aun cuando se escribe *loi*, es el nombre genérico que en el *vodú* se da a los sacros númenes, que los lucumís dicen *oricha*, y la santería criolla "santos".

Marasa no es sino el vocablo *Marassás* que en vodú significa ciertos espíritus gemelos o "jimaguas" que se consideran malévolos o díscolos y algo heréticos o "judíos" (150), parecidos a los espíritus que en Cuba se dicen *Chichirikú* o *checherigú*. (151)

En Haití se pronuncia aquel vocablo como *marasá*. Allí se distinguen los *marasá* guineos, los *marasá* criollos, los *marasá petro* (que están relacionados con las creencias de los congos) y los *marasá satán*, o satánicos, que, también dentro de las supervivencias congas, deben ser equivalentes a ciertos entes sobrenaturales "para malo", heterodoxos o "ju-

(150) HAROLD COURLANDER, *Gods of the Haitian Mountains*, "*The Journal of Negro History*", 1944. Vol. XXIX, No. 3, págs. 343 y 350.

(151) Los *chichirikú* o *checherikú* de Cuba son dos duendes o espíritus gemelos que van por ahí de hechicería, enviados por un brujo. La palabra parece formarse del lucumí, "trabajo de muerto". Los *chichirikú* congos son dos idolillos, "muñecos" o *tekes* que el hechicero nganga "*carga*" y envía a operar un hechizo. Pero a esos los congos suelen decirles los "dos *ndoki*" o espíritus.

Es posible que la voz *chichirikú* proceda de los negros del sur de Angola, entre los cuales *esisí* significa "albino", según ALICE WERNER (*Myths and legends at the Bantú*, Londres, pág. 174). Los mayombe del bajo Congo creen que los albinos son espíritus niños.

dios", como se dice en Cuba (152). Aún hoy en Haití se invoca a los *marasá* diciéndoles: "Sois vosotros a quienes corresponde libertar a Guinea. A vosotros, que habéis expulsado a Judas de Guinea". Es decir son aún "libertadores". El culto de los gemelos es muy extendido en Africa, no sólo en Dahomey, donde se dicen *kokoví*, como señala Price Mars; sino en Yoruba (*Ibedyi*) y también entre los bantús. De estos procede la voz *jimaguas*, muy usada en Cuba (*Jimagua* se forma de *jima* "preñez" y *akua* "compañero", o sea "compañero de embarazo"). Pero el vocablo afrohaitiano *marassá* proviene también de las lenguas bantús, donde la raíz *asá*, en las formas *hasá, wasá, basá, pasá*, etc., es la más extendida para significar "gemelo", particularmente en los idiomas que
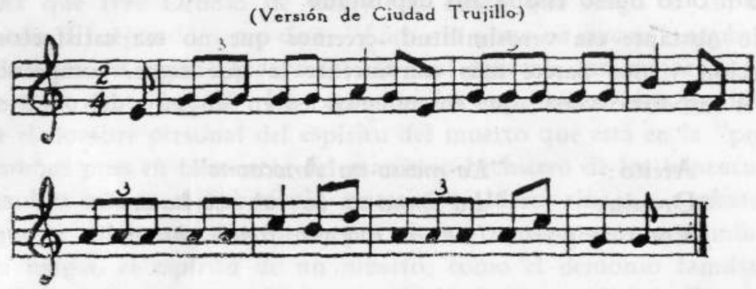


Figura C.—Música del romancillo *El Señor Don Gato*, en Santo Domingo, según Edna Garrido de Boggs.

fueron hablados por los negros antillanos. Así, en Angola, Congo y Luango se dice *basá*, con diferentes prefijos. En el norte y noroeste del Congo Central se dice *ma-asá*; y por el Oeste del Cameron y la Guinea española, como en el lenguaje bambuku, se pronuncia *muwasá*, y en el duaba *nawasá*. La ascendencia conga de los *marassás* haitianos parece evidente, lo cual concuerda con el carácter también congo de los restantes vocablos del consabido conjuro cantado.

Mana es verbo congo: "cumplir totalmente", "terminar", "acabar de realizar"; y en ese verso equivale, pues, a "terminen", "realicen totalmente" el hechizo. *Kuana* es un vocablo litúrgico de la hechicería conga, que en especial significa "jalar o halar de un solo golpe" y "también "escupir", "disparar", o sea "realizar una acción violenta, instantánea y repentina". ¡*Kuana!* era una expresión conminatoria al ente conjurado, la cual acentuaba el anterior imperativo ¡*mana!* Y así fué de esas palabras de brujería conga de donde, por artilugio fonético, fué derivado el supuesto nombre de *Anacaona*.

(152) Véase *Cultes des Marassás* por JEAN PRICE MARS en *Afroamérica*, México, Vol. I, 1945, p. 41.

Se trata pues de unos versículos de la magia del *vodú* y de los congos, que debió de repetirse muchas veces en las ceremonias litúrgicas de los sacerdotes afrohaitianos en aquellos días de la heroica guerra, pues se sabe que ellos intervinieron muy activamente en el desarrollo de los movimientos bélicos de los negros independentistas contra los dominadores blancos y sus partidarios y tropas. De ahí que los patriotas haitianos, deseosos de ocultar el carácter radicalmente africano de aquellas palabras de conjuro a los manes bantús de sus antepasados, inventaran, para decírsela a los blancos que les interrogaban, una traducción falsa pero verosímil, como un canto revolucionario propio de la época. Más cohibido aún debió de encontrarse el citado Monsieur Guillermo Simone, de Port-au Prince, que facilitó el canto a los norteamericanos, quien residía nada menos que en la negrófoba ciudad de Charleston, (E. U.). Y fuera por artificio de Mr. Simone o mejor aún de los hispanoparlantes hijos de Santo Domingo, donde estuvieron investigando los antropólogos nombrados en 1847 por el Congreso de los E. U., la fómula embrujadora de los congos voduístas, que ya había pasado en Haití a ser un supuesto himno guerrero de los negros libertadores, luego en boca de los dominicanos, se convirtió en el himno rebelde de la sacrificada cacica Anacaona, que era para los dominicanos, inspirados por un romanticismo idéntico al de los libertadores cubanos, lo que para éstos fué el mártir Hatuey. Ya hemos visto que, según las fábulas, el mismo himno fué atribuído a este Hatuey como a su paisana Anacaona, ambos caciques muertos por la libertad.

Pero si estos antecedentes históricos y traducciones bastan para dilucidar la africanidad de la letra del ilusorio *areíto* indio, ¿qué puede decirse en cuanto a su música? Nadie acompañó a Sánchez de Fuentes en su campaña indianizadora. El musicólogo argentino Carlos Vega, al margen de esta controversia, escribió así: "El *areíto* antillano también es español, aunque atribuído en Cuba, no a los africanos, sino a los primitivos indígenas de Cuba" (153). Ignoramos cuál fué el canto español que tuvo en cuenta el citado musicólogo del Plata para formar su juicio. Acaso sea un romancillo del siglo XVIII titulado *"El Señor Don Gato"*, muy popular en España y América, particularmente en la República Dominicana, "donde todavía se le puede oír cantar a niñitas de hasta cuatro años" (154). Véase la *Figura G*, que reproducimos de la excelente colección de Edna Garrido. Como se advierte en seguida, la estrecha parentela, si no la identidad, entre el falso *areíto* y el real romance es evidente. Vicuña Cifuentes cree que este romance de *El Señor Don Gato* es de ori-

(153) *Cantos y bailes africanos en El Plata.* "*La Prensa*", Buenos Aires, 1932. Oct. 16. Sec. 3ª, pág. 1ª.

(154) EDNA GARRIDO, *Versiones dominicanas de romances españoles,* Ciudad Trujillo, 1946, págs. 87 y siguientes.

gen paródico, originado en el romance portugués *Doña Infanta* y en el español del *Cid*, que comienza:

"Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo."

El romance titulado *El Señor Don Gato* es un canto infantil también muy popular en Venezuela y otros países norteamericanos. Pardo reproduce tres versiones venezolanas y alude a otras de Andalucía, Nuevo México, Chile, etc. (155)

En la rica colección folklórica de Kurt Schindler constan otras cuatro versiones musicales y literales de *El Señor Don Gato*, en España: tres de la provincia de Soria y una de la de Badajoz, todas ellas distintas de las ya aquí citadas y también entre sí. En cuanto a versiones venezolanas véanse las colecciones de Juan Liscano y de R. Oliveras. (156)

La más completa versión de ese romancillo la encontró en Chile el gran folklorista Ramón A. Laval, por el año 1910 (157), y de ahí la citó Julio Vicuña en sus *Romances Populares y Vulgares recogidos de la Tradición Oral Chilena*. También ese folklórico *Señor Don Gato* maulló y sigue maullando en los juegos infantiles cubanos. Chacón y Calvo no lo incluye entre sus *Romances Tradicionales de Cuba;* sólo cita una versión gallega. Pero sí figura aquél en la valiosa colección de *El Folklore del Niño Cubano* publicada por Sofía Córdova de Fernández (158) sin la transcripción musical. En estos últimos años hemos obtenido otra versión, muy reducida y deformada, del romancillo del infortunado gato, hallada en Güines, en la ciudad de La Habana y en El Cristo (Prov. de Oriente) (159). Es cantada en dichos tres lugares cubanos con la misma letra y música, pero esta última no es igual a la registrada en Santo Domingo. Esta versión en Güines y La Habana se cantaba a fines del siglo pasado y comienzos del presente en sendos colegios de monjas españolas, lo cual parece demostrar su oriundez trasatlántica. Otra versión cubana algo contrahecha, sin la música y con el título de *El Gato*, ya éste sin

(155) J. PARDO, *Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana. Revista Nac. de Cultura*, Caracas, 1943. No. 36, págs. 63 y siguientes.

(156) KURT SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal.* Nueva York, 1941.—JUAN LISCANO, *Poesía Popular Venezolana*, Caracas, 1945.—R. OLIGERAS FIGUEROA, *Folklore Venezolano*, Caracas, 1948. T. I. p. 171.

(157) Véase *Archivos del Folklore Cubano.* Habana, 1928. T. III. No. 4, pág. 17.

(158) *Ibidem.* Tomo III. No. 1, pág. 72.

(159) La letra de esta canción dice así:

"Un gato cayó en un pozo,
Las tripas le hicieron ¡paf!
Arre, pote, pote, pote,
Arre, pote, pote, pá".

"Un chino sentado en un banco.
Con los zapaticos blancos
Y las medias al revés,
Arre, pote, pote, pote,
Arre, pote, pote, pá".

señorío, la trae Ana María Arissó en su *Folklore Sagüero* (160). Aun otra versión de *El Señor Don Gato*, en este caso sólo la música sin letra, hemos visto en una breve colección de música popular de las Islas Canarias (161), pero difiere de la dominicana, por lo que se puede inferir quizás que dicho folklórico cuento gatuno se revistió de diferentes melodías al ir saltando por esos mundos.

La hipótesis española de su origen, en cuanto a la letra, ayuda a corroborar la oriundez europea del romance, que transportado en el siglo XVIII a la isla de Santo Domingo, pudo correrse por sus campos y en Haití acopló su música con un conjuro del *vodú*, para ser himno sacromágico y patriótico de los haitianos revolucionarios contra los blancos. Este canto afrofrancés al reentrar luego en la parte hispánica de la isla, donde debió resonar pavorosamente durante los veinte años de dominación haitiana, se convirtió, no menos patrióticamente, en himno de *Anacaona*, como heroína epónima de la independencia nacional. Enrique de Marchena copia el consabido *areíto*, tomándolo de Bachiller, sin atreverse a una opinión propia. Sin embargo, parece que ésta es implícitamente negativa y cita opiniones en contra de su autenticidad, como la del músico dominicano Esteban Peña Morell (163) la de M. Lavoix, quien creía que "dicha anotación está lejos de la certidumbre, cuando hay datos concretos de que la música en el siglo XVI no era apenas sino jeroglífico" (164). Con Ludovie Lamothe, compositor haitiano, dice que "es absurdo que el *areíto* tenga tal estructura". También rechazaba la genuinidad de tal *areíto* el historiador puertorriqueño Salvador Brau.

Hace poco que el maestro cubano Gaspar Agüero ha dicho: "Por lo que a la música de este canto se refiere, un detenido examen de la melodía demuestra que su fraseo especial, cadencias y sabor tonal, corresponden a la propia de un vulgar *couplet* ochocentista" (165). Slonimsky dice que "poco" ha quedado del pentatónico melos de los aborígenes de Cuba (166); pero esa palabra "poco" es una cortesía eufemista y excesivamente afirmativa. Refiriéndose en otro lugar de su obra (p. 68) a ese controvertido *areíto de Anacaona*, señala que su melodía es evidentemente una adaptación "procustea" de una forma musical europea del siglo XIX, que no puede ni siquiera remotamente ser relacionada con las tonadas de la bella cacica india. Y bien sabido es lo que ese adjetivo

(160) Sagua la Grande, 1940. pág. 62.

(161) LUIS COBIELLA CUEVAS, *La música popular en la isla de La Palma*. "*Rev. de Historia*". La Laguna de Tenerife, 1947. T. XIII. p. 483.

(163) En su obra inédita, de 1930, *La Folklomúsica Dominicana*. Cita de ENRIQUE DE MARCHENA, p. 27.

(164) Idem.

(165) GASPAR AGÜERO Y BARRERAS, *El Aporte Africano a la Música Popular Cubana*. Rev. "*Estudios Afrocubanos*". Habana. Vol. V.

(165) NICOLÁS SLONIMSKY, ob. cit., pág. 179.

"procusteo" quiere decir puesto que se aplica "a quien mide las ideas ajenas por las suyas propias", como hacía aquel ático bandido llamado Procustes con sus prisioneros, cortándoles o estirándoles brazos y piernas para ajustarlos a la medida del lecho de hierro en que después de su despojo les daba tortura.

Alejo Carpentier ha dado este juicio: "Ni la escala, ni el ritmo, ni el carácter melódico de este *areíto*, escrito en nuestro sistema, con sus ocho compases de copla y cuatro de estribillo, tienen el menor aire aborigen. Es decir, no guarda relación ni contacto con otras músicas primitivas de América (. . .) Lo cierto es que el *areíto* de marras se asemeja, sorprendentemente, a ciertas canciones y rondas infantiles del siglo XVIII, del tipo de *J' avai un petit homme, nommé Titi Carabi, mon ami*, y otras que cantaban los hijos de colonos franceses establecidos en Santo Domingo, antes el levantamiento general de esclavos" (167). Ya en prensa estas páginas, nos escribe Alejo Carpentier haber hallado una versión venezolana del aludido romance *Don Gato*, que "acaba de publicarse en una recopilación oficial del folklore venezolano", la cual "coincide con el pretendido *areíto*". Y añade Carpentier: "El *Don Gato* es primitivamente un romance francés, contemporáneo del *Mambrú*, que no figura en ninguna de las recopilaciones primeras de romances españoles. Es un romance de mediados del siglo XVIII pasado a España en los días del *Mambrú*". Llevado al estudio de todo el grupo de romances franceses pasados a España y a buscar sus orígenes en Francia, se encuentra con que muchos presentan las mismas características rítmicas, a tal punto que se hallan en realidad una serie de canciones francesas del siglo XVIII casi idénticas al *"areíto de Anacaona"*. Incluso hay un toque de corneta reglamentario, de granaderos franceses del siglo XVIII, que tiene las mismas características (168). Este origen europeo de tal música, explica que el supuesto *areíto* se corriera no sólo por Haití sino por las demás Antillas en los últimos siglos. Marchena recuerda que Mis Helen H. Roberts "afirma que en Jamaica ha constatado un canto como el *areíto* mencionado por Bachiller y Morales" (169); pero no que fueran indios el tal *areíto* ni el tal canto jamaiquino, ni que éstos pasaran allí por tales.

No cejó un momento Sánchez de Fuentes en su irreflexivo empeño. Si antes llegó a decir que los indios de Cuba "componían diversos romances que diferían luego en el tono melódico, según se tratase de celebrar una victoria sobre los caribes o los enemigos vecinos", (lo cual debió de ser harto difícil, pues no consta que los cubanos tuviesen brega

(167) ALEJO CARPENTIER, *La Música en Cuba*, México, 1947. p. 26.

(168) Carta de A. CARPENTIER, 9 de Junio de 1948. El concluyente estudio de historia musical de Carpentier se publicará en folleto entre las ediciones del instituto que tan competentemente dirige en Caracas el folklorista JUAN LISCANO.

(169) ENRIQUE DE MARCHENA, ob. cit., pág. 24.

alguna con los indios caribes), en 1929 escribía esta nueva y sorprendente teoría: "En Oriente (la provincia cubana de tal nombre) es donde menos se manifiesta la influencia en las invenciones musicales", lo cual es debido, según aquél, a "supervivencias indias" (170). Y todavía en 1938 sostenía que la música de los aborígenes "forzosamente se transmitió de generación en generación, realizándose el injerto, desde la época colonizadora, con el rico aporte melódico español". También opinaba que "es incuestionable que la música cubana fué influída por el espíritu de melancolía del indio" (171). Y así mismo atribuyó un origen precolombino a la *habanera* (172). Y ya él había dicho que en la gestación del *zapateo*, el *punto cubano* y la *guajira* han actuado "elementos aborígenes". En fin, concluía de la manera más enfática en cuanto a la influencia de la música india en Cuba: "De manera que no puede negarse la existencia en nuestra Isla de ese factor, rudimentario si se quiere, similar al de México y al de las Antillas Mayores y Menores, pero que, aunque trate de ignorarlo quien opina que en Cuba no ha habido más que música blanca y música negra, fué origen de la primera, y como la segunda, en su aspecto melódico, proviene de la blanca, también, como consecuencia lógica, figuró en la raíz de la misma" (173). Pero nada es más incierto. Decir que la música india fué en Cuba "origen" de la música blanca, y que la africana "en su aspecto melódico" procede de la blanca y por tanto también figuró la india en la raíz de la negra, es realmente un absurdo galimatías.

En conclusión, los bailes, canciones, instrumentos, ritmos y melodías de los indios de Cuba fueron perseguidos, su sentido social olvidado, sus funciones religiosas malditas, sus músicos, cantores y danzantes exterminados, y nada de ellos pasó a los blancos ni a los negros. Los que afirmaron la realidad de un legado musical de los indios de Cuba no fueron capaces de aportar ni una simple demostración objetiva. Esas suposiciones *indoetnofonistas* (174) quedaron en antojadizas fantasías.

Quienes han estudiado profundamente la música indoamericana han escrito: "En las Antillas, donde los autóctonos se han extinguido desde hace mucho tiempo, no puede aspirarse a descubrir influencia alguna indígena en la música popular; sin embargo, ésta no carece de carácter, pero sólo debe su interés a la fusión de las melodías españolas con los ritmos negros, de los cuales salían danzas sensuales, hoy tan conocidas

(170) En la revista *Pro-Arte Musical*, 19 de Nov., pág. 4.

(171) *Prólogo* a EMILIO GRENET, *Popular Cuban Music*, Habana, 1939, pág. VII.

(172) Cita de EMILIO GRENET, ob. cit., pág. XXIV.

(173) EDUARDO SÁNCHEZ DE FUENTES, *La música cubana y sus orígenes*. En *Boletín latino-americano de música*. Año IV. Tomo IV. Bogotá, 1938, pág. 178.

(174) Neologismo del guatemalteco JESÚS CASTILLO en su libro *La Música Maya-Quiché*. 1941.

en Europa como en su país originario, siendo su prototipo la *habanera*" (175). Friedenthal ha observado que los indios de América son la raza menos musical del mundo (176). Según dijo con precisión el maestro cubano Amadeo Roldán: "la música india de Cuba está completamente exterminada. La música cubana es simplemente una mezcla de origen español y africano, imperando este último" (177). Así, pues, la pobre música de los indios nada intervino en la del pueblo cubano que se formó después de la conquista y poblamiento de la isla por gentes ultraoceánicas.

Con razón, el acucioso musicólogo Adolfo Salazar opina que "En Cuba la música que tuvieron los indios aborígenes, si es que tenían alguna (porque no es obligatorio tenerla), es puro misterio". "Por lo que yo he podido entender, lo que se habla de los indios precolombinos en Cuba es materia litigiosa: desde luego, lo que quedase de ellos en cuestión de música es pura hipótesis" (178). Emilio Grenet piensa que: "Con respecto al elemento autóctono, el indio (. . .) si algo de él sobrevive en nuestra música, para nosotros es imposible discernirlo. No existe evidencia documental alguna, pues el canto atribuído al indio es de autenticidad muy dudosa". (179)

Con juicio definitivo, Gaspar Agüero ha escrito hace poco: "Claramente se comprenderá que con todos los datos suministrados por los mencionados cronistas españoles, no se puede restaurar el menor giro melódico, ni el más mínimo detalle rítmico de esa música aborigen, ni mucho menos demostrar la influencia que ella pudo ejercer en la formación de nuestro folklore musical. Ignórase completamente la existencia de ninguna copia musical que recordara algo de aquellos cantos ciboneyes y que hubiera sido hecha siquiera por algún trashumante vihuelista que los hubiera escuchado. Tampoco la restauración de la menor

(175) R. et M. D'HARCOURT, pág. 3370.

(176) ALBERT FRIEDENTHAL, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, Berlín, 1913.

(177) En una entrevista con JOAQUÍN TURINA, *Un Compositor*. En *El-Debate* de Madrid, 1928.

(178) ADOLFO SALAZAR, *La obra musical de Alejandro García Caturla*. *Revista Cubana*, 1939, Habana. Vol. XI, No. 31, págs. 13 y 16.

(179) E. GRENET, *Popular Cuban Music*, Habana, 1939, pág. VIII. Sin embargo, este autor recuerda un argumento de SÁNCHEZ DE FUENTES, el de que las indias concubinas de los españoles, arrullarían a sus hijos con sus ancestrales cantos de cuna. Mas, añade Grenet, esa influencia debió de ser pronto diluída en los dos elementos de más fuerza, el blanco y el negro. Pero tal influjo no pasa de ser una hipótesis y nadie puede asegurar, aunque ello parezca verosímil, que las madres indias entonaban melodías para dormir a sus hijitos. Probablemente, se limitarían a un simple sonsonete rítmico, sin canción melódica. De todos modos, no es admisible que sobre tan débil suposición pueda inferirse la afirmación del influjo musical del indio. Precisamente en la colección de música de los indios recogida por Harcourt (*La Musique des Incas et ses Survivences*, París, 1925, pág. 168) es muy notable la ausencia total de cantos de cuna, como ha señalado Kubler (GEORGE KUBLER *The Quechua of the Colonial World*. En *Handbook of South American Indians*. Vol. 2. Washington, 1946, pág. 392).

muestra de esta música aborigen ha podido ser realizada, basándola en la tradición que de la misma pudiera haberse conservado. A mi entender, todo cuanto se ha dicho y escrito acerca de la conservación de esa tradición musical, ha sido apoyada en bases falsas, o en conjeturas mal fundadas. Convengamos que si alguna supervivencia quedó de las manifestaciones musicales de los primitivos pobladores de Cuba, tal vez sea ella el uso de las *maracas*, que desde fines del siglo XVI las vemos figurar en nuestras típicas orquestas de baile, formadas por africanos o cubanos descendientes de ellos. Por lo demás, parece lógico suponer que nuestra actual música popular no tuvo nexo alguno con la música de los ciboneyes, la cual desapareció, completamente, sin dejar huellas, como el eco de sus últimos *areítos*, en los albores de nuestro período colonial". (180)

Es curioso observar cómo los prejuicios racistas y nacionalistas, que arrastraban al desprecio del negro y a la exaltación del indio, hicieron que así como se calificó a la música africana de meros ruidos rítmicos sin hacer aprecio de sus melodías, en cambio, cuando se trató del indio se transcordaron los caracteres de su música y no se habló de su ritmismo pero sí de sus melodías, de las cuales en rigor tampoco se sabía nada. Siempre que se trató del influjo indio en la música cubana se aludió al elemento melódico, (¡esa sí era música!) y jamás al rítmico (¡ruidos, ni música siquiera!). Sin embargo, la música del indio era en mucho mas próxima a la africana de lo que los indianófilos estaban dispuestos a reconocer... "Desde el Artico hasta el Sur, la música de los indios de América es principalmente, aunque no de modo exclusivo, "tamboreanto", (*drum-song*). El tambor y la voz son los instrumentos indios y su musica es una especie de concordancia de los dos. Los tambores le dan su ritmo y la voz su melodía. Pero aquellos ritmos no son primariamente los del canto, sino más bien los de la danza, y los ritmos del canto pueden o no seguirlos". (181)

Los indios, como los negros, aman los ritmos. Dice Alexander: "Los observadores blancos se maravillan de la aparente dualidad del sentido rítmico de los indios, pues su tambor bate un ritmo mientras su voz sigue otro, aún en los casos que el percusivo le sirva de acompañamiento. Francis Densmore, de 91 cantos indios con acompañamiento de tambor por él registrados, en 63 las unidades métricas de este instrumento diferían de la de la voz". El principal instrumento de los indios es el *tambor*, de muchas formas, de madera y de membrana; después, la ubicua *maraca*, y los mejores de viento no pasan de pitos y flautillas destinadas principalmente a sustituir la voz. Pero carecen de instrumentos cordófonos y

(180) Loc. cit. Ya dijimos que, tocante a las *maracas*, aun queda el problema de si las *maracas* actuales de la música popular de Cuba son de morfología india o africana.

(181) H. B. ALEXANDER, *Music*. En *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, de JAMES HASTINGS, New York, 1917. Vol. IX, pág. 11.

de percusión de hierro o de bronce; no conocen un "piano" como la *marimba* o la *marímbula* y en los demás géneros no tienen la variedad ni la potencia de instrumentos músicos que poseen los africanos. En sus bailes, las mismas características que son comunes a los pueblos iletrados. ¡Pero qué blasfemia no habría sido decir que los *areítos* se parecían a los bailes tribales de Africa, a ciertas danzas *en rengle* de los bantús, a algunas *de rueda* de los yorubas, y al *arrollao* de la conga cuando la hilera procesional! ¡Cómo era posible sugerir siquiera que la cacica Anacaona, la bella, la gran bailadora, cantadora y poetisa de *areítos*, pero también la lasciva y "palanciana en su hablar, artes y meneos", que se ofrecía a los españoles para refocilarse con ellos, podía compararse en su arte, y hecha omisión de su libertad y poderío, con una reina conga de cabildo, o con una "mulata de rumbo", la reina de un "baile de cuna"! Si no hubiesen sido cegados por los prejuicios vulgares, que los apartaban de la objetividad serena, los indianistas hubieran podido suponer cierta influencia de la música de los aborígenes en la de quienes les sucedieron, más por la vía del ritmismo "primitivista" que por la de los melismos romantizantes; pero, aun así, la música negra, más elaborada que la indígena, ahogó la resonancia de ésta con la superioridad de los instrumentos que no conocían los cubanos de Hatuey y Guarina, los tambores membranófonos, los percusivos metálicos, las melódicas *marimbas* y *marímbulas*, las arpas y liras y los arcos monocordes. La música de los blancos y la de los negros, probablemente está más que aquélla por estar más en su contacto, hicieron callar la más atrasada de los indios. Así como unos y otros, europeos y africanos, en grados distintos pero ambos superiores, acabaron con los indios antillanos por el terrible impacto de sus más avanzadas economías, armas, artes y, en general, por el desbordado torrente de sus exóticas culturas, así les silenciaron su música. O mejor dicho no la dejaron oír, porque la música autóctona debió de sonar hasta que los últimos indios fueron arrebatados por *Mabuya* a los ámbitos siderales, quizás al ritmo de un *areíto* ancestral en "rengle", ringla o ringlera de *"arrollao"*.

El empeño en realzar la ignota música de los indios de Cuba, mejor fuera decir en descubrirla o reinventarla, a pesar de ser salvajes los indígenas precolombinos de las Antillas y mucho más atrasados que los negros traídos de Africa como esclavos, se explica por una simple reverberación social. El cubano patriota, que heredó el humanismo indófilo de Bartolomé de las Casas, en sus bregas contra el absorbente absolutismo colonial de España, buscó en el indio aborigen, hombre nativo, edénico y de "naturaleza", como se pensaba en los siglos XVIII y XIX, un atrayente símbolo histórico de la personalidad nacional de Cuba. Hatuey, el indio antillano que murió quemado y negándose a ir al cielo mediante el bautismo por no encontrarse allí de nuevo con los españoles que le

robaban su tierra y destruían su pueblo, era el héroe histórico de Cuba Libre. El cubano independentista exaltó al indio, dotándolo de todas las virtudes; ya había desaparecido y por tanto no tenía que ser subyugado, bien podía ser subido alegóricamente a la cúspide de la pirámide ideal de Cuba. Pero ese mismo cubano no intentó siquiera hallar el simbolismo nacional en un negro; por ejemplo, en el rebelde Aponte, descuartizado por las autoridades por querer acabar con la dependencia colonial y sobre todo con la esclavitud. Todo lo étnicamente negro fué envilecido; todo lo históricamente blanco tenía que ser evitado por español; lo nacional criollo aun no estaba fundido por un hervor común al fuego del heroísmo patrio. Por eso el cubano adoptó por su patriarca al indio Hatuey, y todo lo indio fué emblema de cubanidad, como lo español lo fué de tiranía y lo negro de barbarie. Pero ese motivo, a la larga, no podía justificar la tergiversación de la verdad.

Acaso pueda servir de disculpa el antecedente de que el genial Lope de Vega incurrió también en graves errores y anacronismos, cuando quiso llevar a su comedia *El Nuevo Mundo* un *areíto* de los indios antillanos, un supuesto baile de los indígenas de Guanajaní, al presentarse ante ellos Cristóbal Colón (182). La rítmica de los versos, la sonoridad percusiva, la repetición de las frases, todo parece indicar que Lope de Vega tomó por modelo un canto de los negros, que él bien conoció en España; diríase un *son* de nuestros días. Y en esto anduvo acertado, por las proximidades esquemáticas de la música india y la africana. Pero Lope de Vega jamás hizo salir de su prodigiosa pluma mayor sarta de disparates como los que ensartó en esas estrofas. Verdad es que el gran dramaturgo sólo tenía como objeto el arte teatral, sin pretensiones académicas ni de acuciosidad científica que pudieran perturbar las enseñanzas escolares y la justa orientación del espíritu nacional. Nuestro impugnado autor cubano jamás aportó a favor de su tesis un dato objetivo, ni una citación de documento aducible, ni una inferencia convincente, desde que muchos años atrás le formulamos nuestra impugnación radical. Sin embargo, en algunos ambientes locales se disimularon tales errores por simples prejuicios y no será superfluo habernos entretenido en este concluyente análisis crítico. Sin esa "limpieza" definitiva, no era aconsejable entrar en la fronda folklórica y popular de la música de Cuba, en la cual una inspiración clara, real y fecundamente cubanista no puede buscarse en las indias brumas precolombinas.

---

(182) Véase en la Gran Edición de la R. Academia, Madrid. T. XI, p. 357.

Ortí, Fernando
La Musica y los areitos..

s/p 26/9/2011 03.

Expo Julio 2014

